L'EDUCATION MUSICALE

FEVRIER 1966

125

Le Numéro : 3 francs

Les 2 Grenadiers

REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE

Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique ;

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

COMITÉ DE RÉDACTION

M. M. BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine ;

M. J. CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne ; Directeur de l'Institut du Musicologie de l'Université de Paris ; Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

M. O. CORBIOT, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV et à la Schola Cantorum ;

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine (1) ;

M. M. DAUTREMER, Directeur du Conservatoire et de l'Orchestre Symphonique de Nancy ;

Mlle P. DRUILHE, Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

M. M. FRANCK, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1) ;

Mlle A. GABEAUD, Professeur d'Education Musicale ;

M. J. GIRAUDEAU, de l'Opéra, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1) ;

M. R. KOPFF, Professeur d'Education Musicale à Molsheim;

M. A. LIEUZE, Professeur d'Education Musicale au Lycée Marcelin-Berthelot, à Saint-Maur, Président de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) ;

M. D. MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne ;

M. A. MUSSON, Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

Mme MONTU, Professeur d'Education Musicale au Lycée Calmette, à Nice ;

M. J. ROLLIN, Compositeur, Professeur au Lycée La Fontaine (1) et au Conservatoire National de Musique ;

M. J. RUAULT, Professeur d'Education Musicale aux Ecoles de la Ville de Paris.

(1) Classes préparatoires au C.A.E.M.

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

Mme BISCARA, 28, rue de la Regratterie, Niort (Deux-Sèvres);

Mlle BOSCH, 7, rue Adolphe-Guillon, Auxerre ;

Mlle CLEMENT, 9 *ter*, rue Claude-Blondeau, Le Mans ;

Mlle DHUIN, 348, Cité Verte, Canteleu (S.-M.) ;

Mlle FOURNOL, 2, rue Larçay, Saint-Avertin (I.-et-L.) ;

Mlle GAUBERT, « Le Beau Lieu », avenue de Lattre-de-Tassigny, Cannes ;

Mlle GAUTHERON, 14, rue Pierre-le-Vénérable, Clermont-Ferrand ;

M. KOPFF, rue de la Poudrière, Molsheim (Bas-Rhin) ;

M. LENOIR Théodore, 9, rue Pitre-Chevalier, Nantes ;

M. MULLET, Proviseur du Lycée Moderne, rue Humann, Strasbourg ;

M. P. PITTION, 28, rue Emile-Geymard, Grenoble ;

M. SUDRES, Lycée de garçons, Cahors ;

M. TARTARIN, 10, rue du Commandant-Arago, Orléans ;

Mme TARRAUBE, 151, bd du Maréchal-Leclerc, Bordeaux ;

Mme TRAMBLIN-LEVI, 2,8 rue Pierre-Martel, Lille.

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — N° 125 1er FÉVRIER 1966

Sommaire : *Pages*

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)(2)

Assyrie : Musiciens de l'Armée

L'Assyrie a centré ses activités sur la guerre qui constitue un des thèmes principaux des reliefs épars dans divers Musées. Les rois assyriens n'ont pas manqué d'inclure dans leur armée des musiciens chargés d'exciter l'ardeur des troupes.

Un bas-relief du Louvre, trouvé à Ninive et datant du règne d'Assurbanipal (668-677 avant J.-C.) présente, entre un registre supérieur consacré à un défilé de fantassins qui chantent en battant des mains, et un registre inférieur montrant archers et cavaliers en pleine action, un groupe de musiciens. Les quatre hommes, symétriquement disposés par deux se font face, un pied en avant.

Côté gauche.

Au premier plan, un joueur de tambour-sur-cadre, instrument plat dont la peau tendue sur un mince châssis, est ici frappée à la main.

Le second musicien joue d'un instrument appartenant à la famille des harpes, et qui semble pourvu de cinq cordes. On n'aperçoit ni la caisse de résonance, ni la main de l'exécutant.

Côté droit.

En avant, un joueur de lyre-cithare à huit cordes, maintenant sous son bras la caisse de résonance de l'instrument, fait vibrer les cordes avec les doigts.

En arrière, le musicien frappe deux cymbales de petite taille l'une contre l'autre.

Il y a donc également symétrie dans le groupement des instuments.

(1) Archives Photographiques - Paris.
(2) Réserv. aux abonnés à l'édition couplée : **L'Education Musicale - Supplément Iconographique.**

ICONOGRAPHIES 1966 (1)

1. - N° 125 - Février 1966 :
   Assyrie : **Musiciens de l'armée** (bas-relief - Louvre).
   Photo Giraudon ou Archives photographiques.
2. - N° 127 - Avril 1966 :
   Barthélémy de Glanville : **Livre des propriétés des choses.**
   Un concert.
   B.N. Dépt. des Mss. Français 22 532, fol. 336.
3. - N° 130 - Juillet 1966 :
   Hans Burgkmair : **Triomphe de Maximilien.**
   Le char de l'orchestre.
   Gravure sur bois - B.N.
4. - N° 131 - Octobre 1966 :
   Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain.
   Fol. 28.
   Musiciens formant le grand ballet.
   B.N. - Estampes.
5. - N° 133 - Décembre 1966 :
   Pablo Minguet : **Reglas y advertencias.**
   Frontispice.
   B.N.

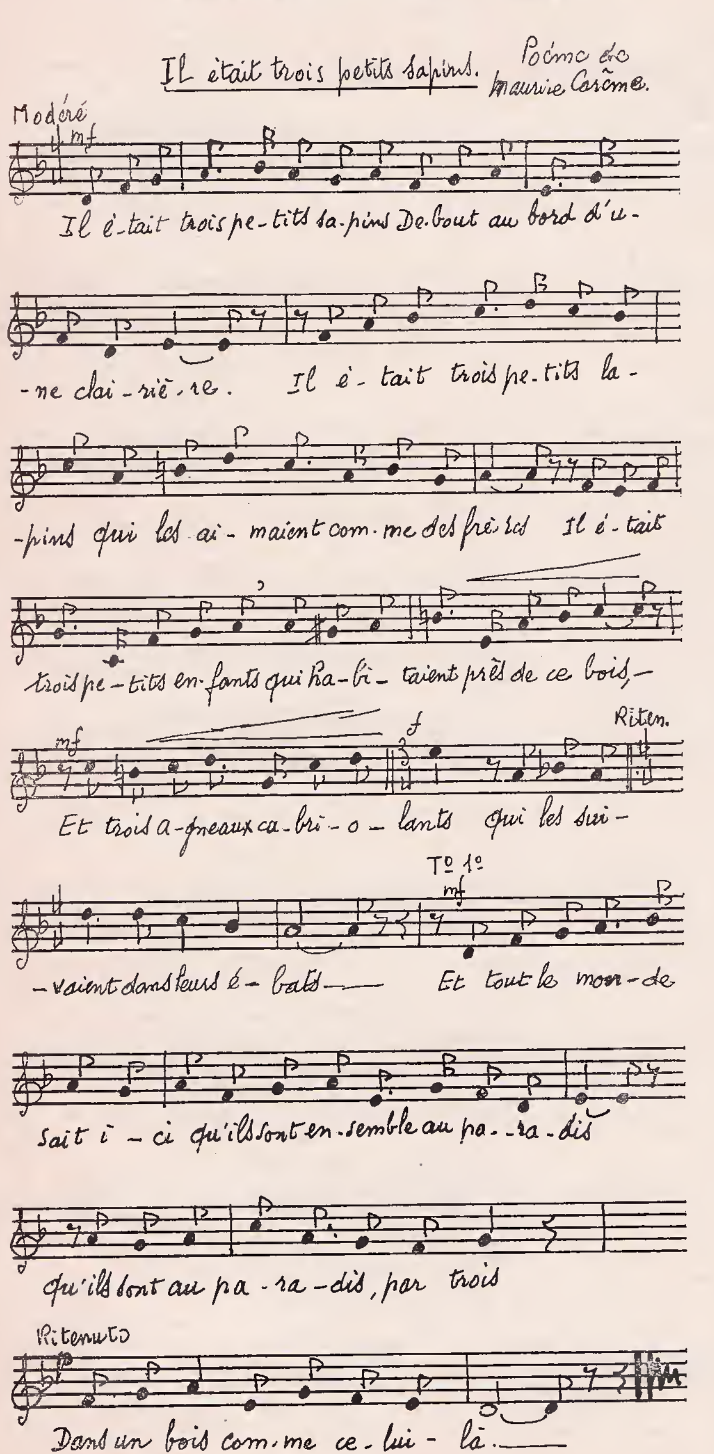
(1) Le Supplément Iconographique ne paraît que cinq fois par an : février, avril, juillet, octobre et décembre.

EXAMENS ET CONCOURS

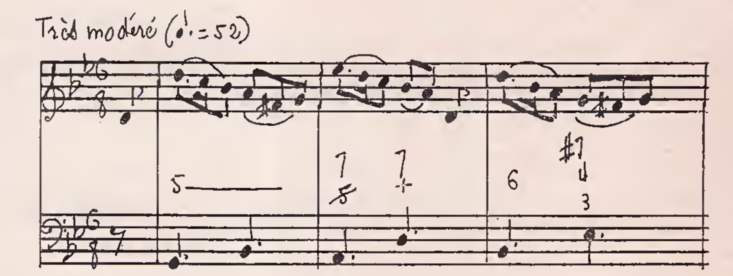
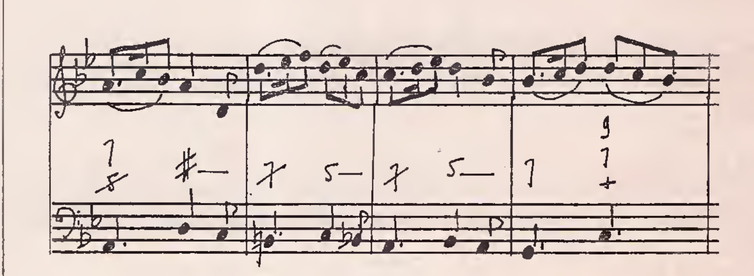
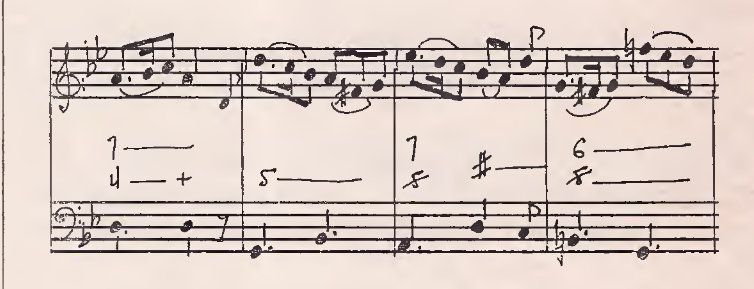
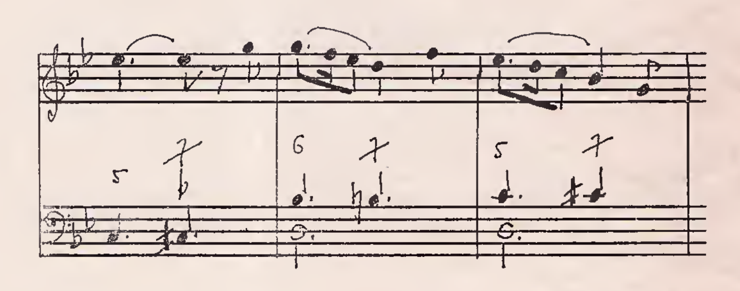
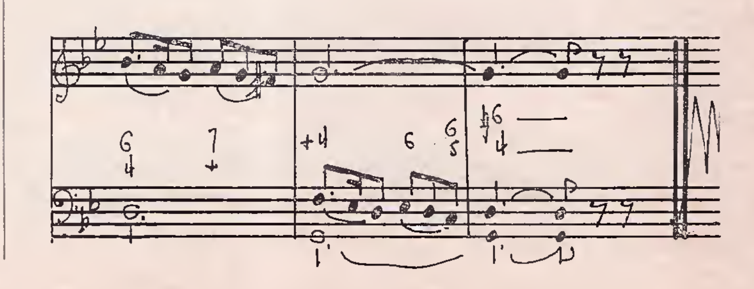
ÉDUCATION NATIONALE

VILLE DE PARIS

1re partie 1964 - Chant scolaire



VILLE DE PARIS

2e partie 1964 - Accompagnement

VILLE DE PARIS

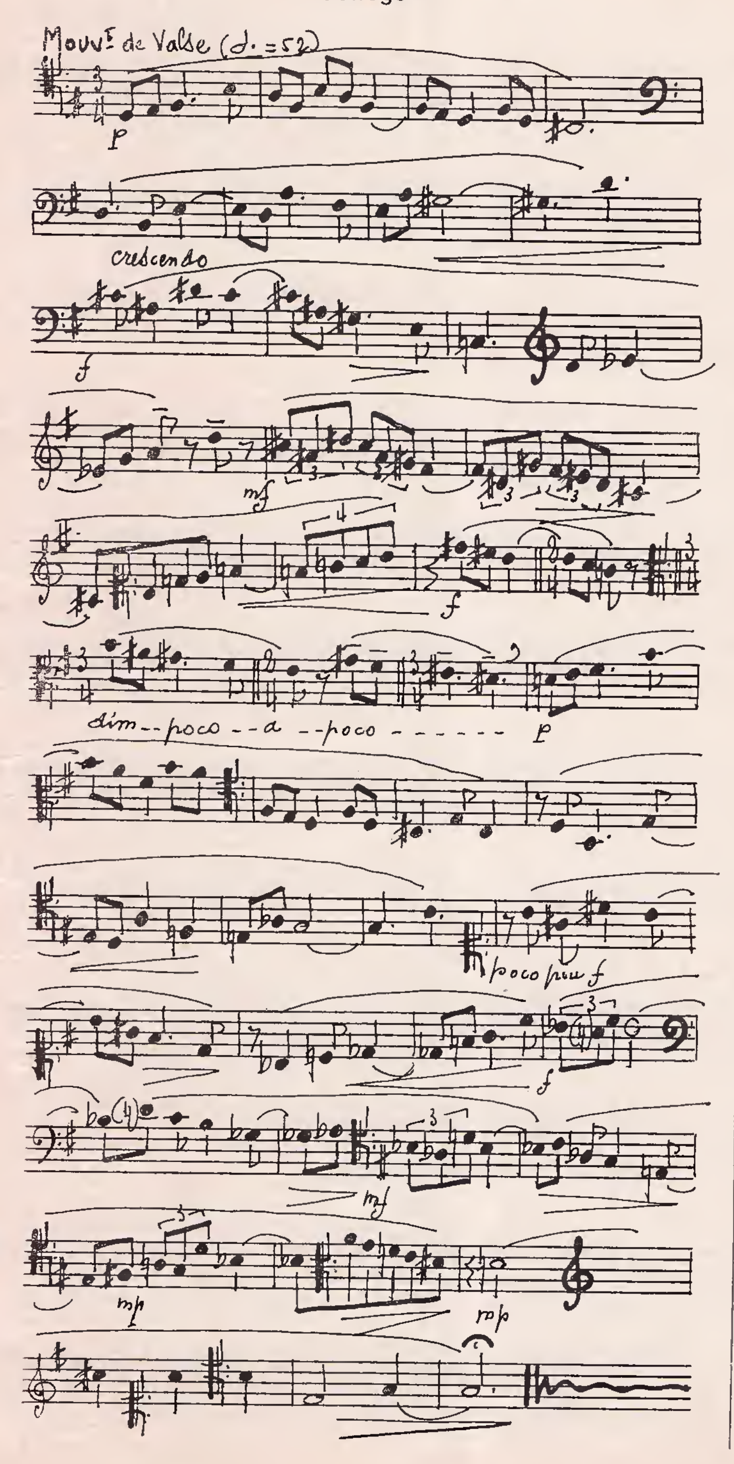
1e partie 1965 - Histoire de la Musique

Dans le cadre de la célébration du centenaire de Paul Dukas, un concert doit avoir lieu qui, réunissant divers auteurs, groupant cinq ou six œuvres présentant quelque rapport avec « **La Péri** », qui terminera le concert.

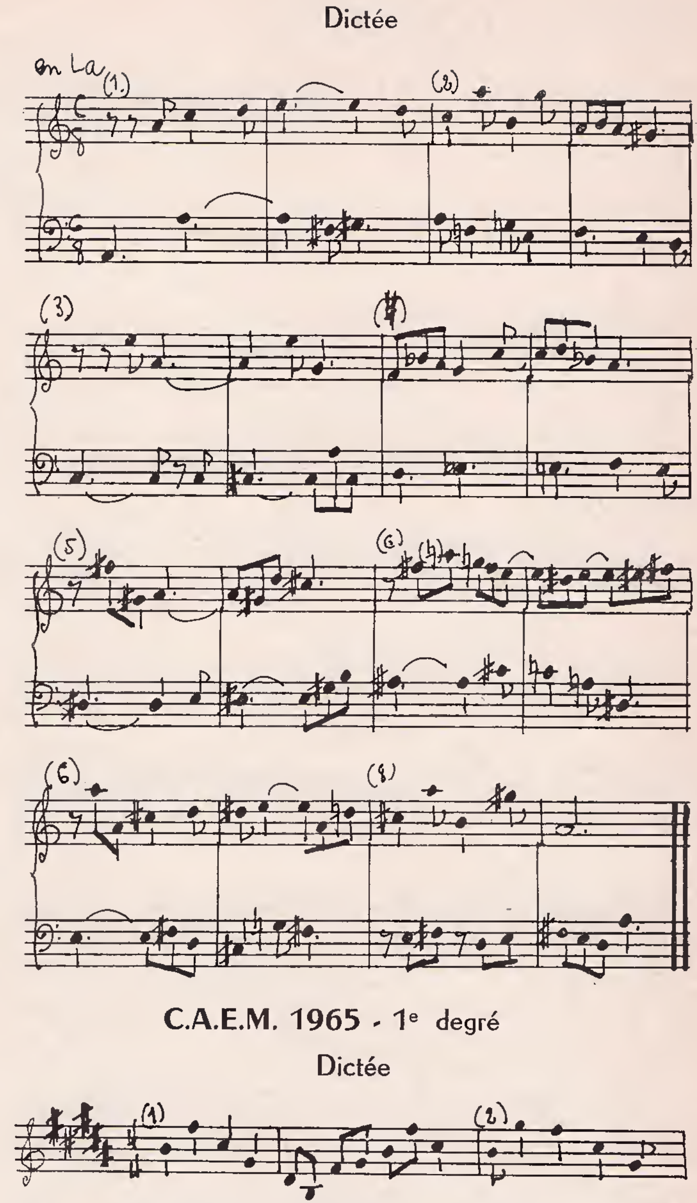
Il vous est demandé d'établir la liste de ces œuvres (d'auteurs autres que Paul Dukas, et sans limitation de genre ou d'instrument) en justifiant les raisons de votre choix.

CLASSES PRÉPARATOIRES au C.A.E.M. 1965

Solfège

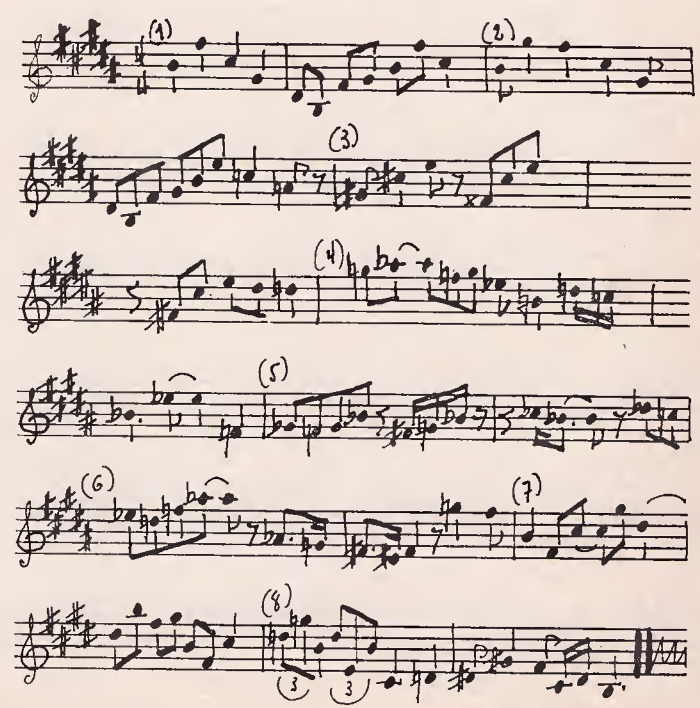


Dictée



C.A.E.M. 1965 - 1e degré

Dictée



ROBERT SCHUMANN :

LES DEUX GRENADIERS

par Josette CALVET

Bibliographie :

C. Mauclair, Schumann (Paris, Henri Laurens).

R. Pitrou, la Vie intérieure de Schumann (Paris, Henri Laurens).

A. Coeuroy, Schumann (Paris, La Colombe).

A. Boucourechliev, Schumann (Editions du Seuil, « Solfèges »).

Discographie.

Pathé Marconi 45 t. (Fischer Dieskau) 17031 (en allemand).
Philips (Souzay) 2058 (en allemand).

Partition : en allemand avec version française, chez Durand.

*
* *

Les Deux Grenadiers appartenant au deuxième tryptique des Romances et Ballades op. 49 est composé sur le Poème de Heine. Celui-ci né à Dusseldorf en 1797 étudia le droit comme Schumann, publiant ses premiers poèmes en 1823. Lors de la révolution française de 1830 il accourt à Paris où il sera le correspondant de la « Gazette d'Augsbourg ». Autre analogie avec Schumann, Heine mourra la même année en 1856, à quelques semaines d'intervalles.

Si Schumann représente l'un des plus grands compositeurs romantiques allemands, Heine est considéré comme le dernier des grands poètes de cette période. En Allemagne comme en France, ce mouvement littéraire et artistique atteint dans cette première partie du XIX[e] siècle son plein éclat, entraînant poètes et musiciens à plus d'individualisme. Les artistes n'hésitent pas à faire de leur œuvre le reflet de leur personnalité, de leurs vicissitudes (Symphonie fantastique de Berlioz, 1830); Schumann dix ans plus tard exprimera dans le lied son bonheur dû à son mariage avec la pianiste virtuose Clara Wieck.

Schumann est né le 8 juin 1810 à Zwickau où son père était libraire; très jeune il lit Eichendorff, Novalis, Jean-Paul Richter qu'il admire et qu'il voudrait égaler tout en essayant de l'imiter dans les Divers Ecrits de Robert de La Mulde et plus tard dans les Soirées de Juin et Jours de Juillet. Il reçoit un choc en entendant à Carlsbad le prodigieux pianiste Moscheles et décide d'étudier le piano sans que sa passion pour la poésie en soit ébranlée. Cependant il hésitera longtemps entre ces deux vocations; sera-t-il poète ? musicien ? « Ce que je suis réellement, je ne le sais pas moi-même. Si je suis poète — car nul ne peut le devenir — la destinée en décidera un jour », écrit-il dans son Journal intime.

Or, en 1826 par suite de la mort de son père, il prend une voie toute différente, puisqu'il décide d'aller à Leipzig étudier le droit, mais son inquiétude et son indécision reviennent. Se fiant toujours à sa destinée qui décide pour lui (!); il abandonne ses études juridiques pour se consacrer à la carrière de virtuose après avoir entendu une jeune enfant prodige de neuf ans dans un salon : Clara Wieck. Ce sera avec de grandes difficultés morales, « **Je suis au carrefour maintenant et la question : où dois-je aller m'effraye** »... « **Ma vie a été une lutte de vingt ans entre la poésie et la prose, ou si tu veux entre la musique et le droit** »... écrit-il à sa mère le 30 juillet 1830. Il se confie au père de cette jeune enfant, le professeur Wieck réputé comme l'un des plus grands pédagogues. « **Je suis prêt au travail, j'ai toute confiance en vous; je me sens le courage, la patience la foi nécessaires** ». Malheureusement en 1833, autre bifurcation dans sa vie, une paralysie d'un doigt l'oblige à renoncer à cette carrière de pianiste et le conduit à une violente crise de désespoir. Il s'oriente alors définitivement vers la composition et la critique musicale, fondant avec des amis en 1834 la revue « Neue Zeitschrift für Musik ».

Après avoir surmonté de très grandes difficultés causées par l'entêtement du professeur Wieck lui refusant la main de sa fille, il épouse cette dernière le 12 septembre 1840. C'est alors une période de bonheur « **ma musique chante comme le rossignol, à en mourir** »... « **je voudrais briser mon piano, il devient trop étroit pour mes pensées** »... « **Si mon talent pour la poèsie et la musique pouvaient se rencontrer sur un point, je pourrais tout oser** ». Comme tout romantique il osera tout traduire, de l'amour avec ses joies, ses peines, ses déceptions jusqu'au patriotisme. Sa seule inspiratrice est sa femme Clara Wieck et en cette année de 1840 il écrira cent trente huit lieder dont la plupart appartiennent aux chefs-d'œuvre : le Printemps de l'Amour, Myrtes; l'Amour et la Vie d'une Femme; les Amours du Poète sur des poèmes de Heine.

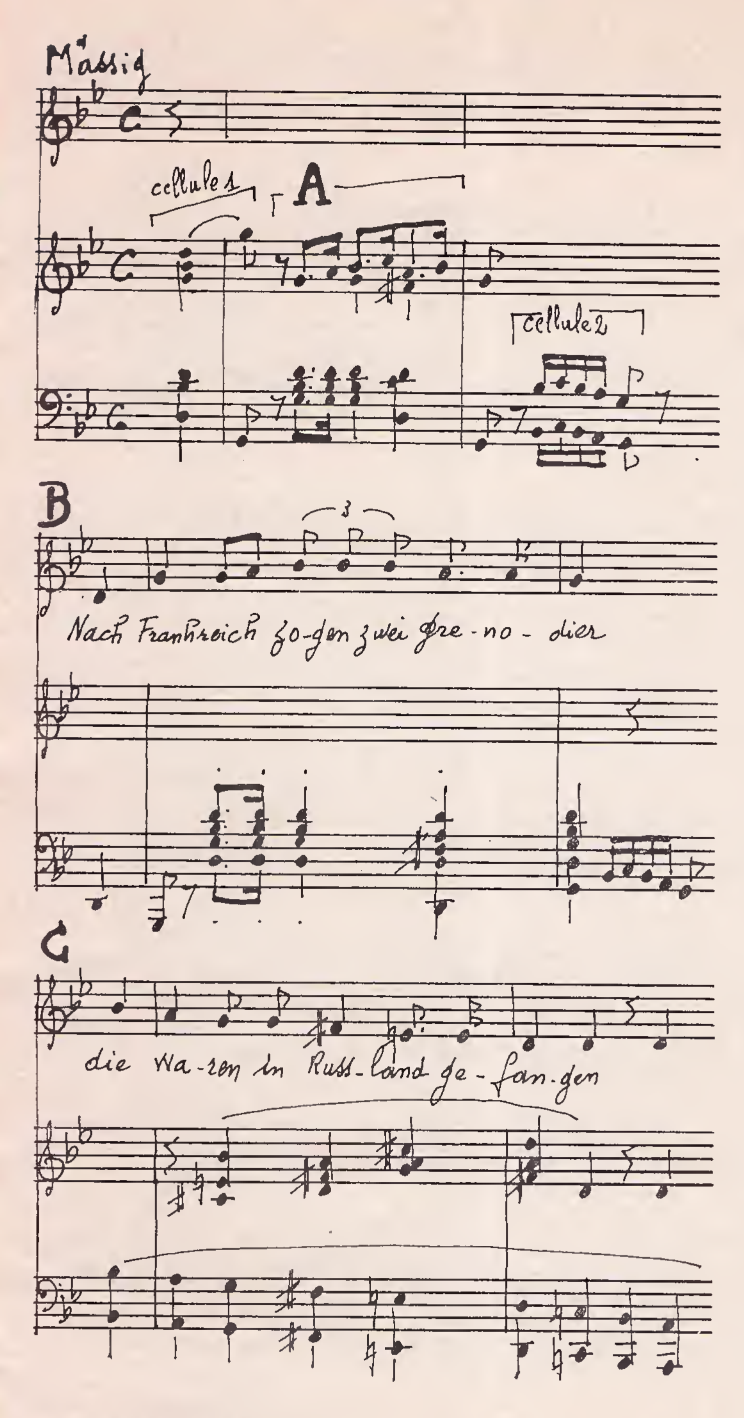
Le lied chez Schumann.

Si l'on compare les lieder de Schumann à ceux de Schubert, ils paraissent moins dramatiques, leur émotion ne s'en dégage qu'après plusieurs lectures ou auditions; tout y est en demi-teintes et l'on y découvre mille aspects de l'âme de ce compositeur sans cesse angoissé, même aux heures les plus souriantes de sa vie. Il poursuit constamment un équilibre qu'il ne pourra jamais atteindre, passant des états d'exaltation à des crises de désespoir extrêmes qui le conduiront au néant le 28 juillet 1856. « **Dans le cœur de l'homme il se passe des choses parfois bizarres et dans une étrange bizarrure la joie et la douleur s'y croisent** », dit-il. Aussi suivant ses états d'âme, choisira-t-il les prénoms : Eusébius (reflet de son angoisse); Florestan (incarnant sa fiévreuse personnalité) et parfois Raro (équilibre, sagesse). Ces changements constants, cette inquiétude, cette instabilité se reflètent dans ses lieder où les « **tempi** » varient sans cesse à l'intérieur d'un même lied; par l'utilisation de nombreuses syncopes, procédé cher à notre grand romantique français Berlioz; par l'alternance constante du majeur et du mineur. Mais cela est compensé par un travail minutieux et une analyse tant littéraire que musicale de chacun des textes, chaque strophe étant variée; chaque mot est analysé et traduit rythmiquement, harmoniquement, vocalement.

« **Le tout n'a pas de valeur artistique, seuls paraissent intéressants les états d'âme qui s'y reflètent** » (Schumann). Aussi voix et accompagnement forment un tout; la ligne vocale n'est qu'une armature sur laquelle se greffe l'accompagnement, chant et piano dialoguent, s'entrelacent. La plupart des lieder sont précédés d'un prélude dessinant le caractère du lied, comme dans les Deux Grenadiers, ou créant une atmosphère et terminés par un postlude qui parfois est construit sur des éléments du lied ou qui apportent des idées nouvelles.

Analyse des Deux Grenadiers.

Ce lied est une véritable épopée décrivant les réactions de deux soldats de l'Empire en apprenant la défaite de Napoléon à leur retour de captivité en Russie. Cette œuvre se compose de trois couplets en **sol mineur** auxquels s'ajoute une grande coda en **sol majeur** construite sur le thème de la Marseillaise qu'il avait déjà utilisée à la fin de l'allegro du Carnaval de Vienne (1839). Bien que variés ces couplets se décomposent en deux parties très distinctes : la **première** de dix mesures, très rythmique, débutant par un prélude de trois mesures suivi d'une phrase mélodique répétée deux fois; la **deuxième** (mes. 11 à mes. 29) en style récitatif mesuré.

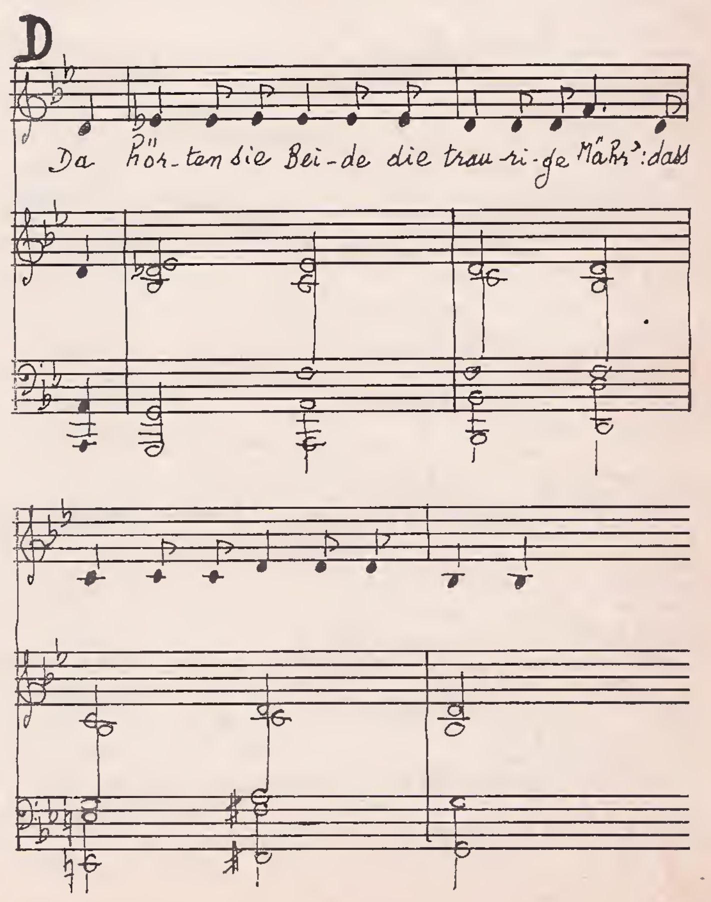


Première strophe.

Ce prélude de trois mesures qui peut-être considéré comme une sorte de refrain, nous plonge brutalement dans l'atmosphère. Il commence par une anacrouse sur le deuxième renversement de l'accord de **sol mineur** pour aboutir à l'accord de **sol mineur** par mouvement contraire mélodiquement, donnant ainsi une impulsion à cette marche sans trêve de ces deux grenadiers. De cet accord, s'élance, sur une courte pédale de dominante, le thème fondamental (A) du lied qui sera suivi à la troisième mesure, après un soupir, par un groupe de doubles croches en octaves. Cette anacrouse (cel. 1) du début et ce groupe de doubles croches (cel. 2) reviendront épisodiquement dans tout le lied et peuvent être considérés comme l'embryon d'une cellule rythmique. Tandis que réapparaît la cel. 1 au piano, la première partie de cette strophe comprenant quatre vers est chantée sur une ligne mélodique répétée **deux fois** avec des variations rythmiques dépendantes des mots. Les deux noires sur « **Nach Frankreich** » (B) ne sont pas dues au hasard, elles donnent l'idée de direction vers la France; sur le troisième vers **(als sie kamen)**, (mes. 7) ces deux valeurs deviennent noire, noire pointée. De même, le groupe croche pointée double croche sur Grenadier devient un triolet de croches sur « **deutche Quartier** ». Quant à la ligne mélodique, elle comprend deux paliers; d'abord la voix reprend le thème (A) du prélude qui conclura au piano par la **cel. 2** mais non doublée en octaves, puis elle repart sur la médiante en une ligne descendante doublée à la basse par des octaves, modulant vers la dominante pendant que le piano continue cette chute vocale, à la suite de laquelle, les deux vers suivants seront placées sur la même mélodie.

Vient ensuite la deuxième partie (D) de ce premier couplet en style récitatif mesuré (mes. 10). L'accompagnement n'est plus constitué que d'accords de septièmes en valeurs longues (blanches). Dans cette annonce, on peut y voir deux phases, la défaite de la France et surtout la chute de l'Empereur; elles sont séparées par un soupir à la mes. 14 comme si, par ce silence, on voulait en atténuer le choc. Cette défaite de la France est traduite dans le registre grave de la voix **(traurige Mähr : affligeante rumeur)** alors que les basses, à l'accompagnement suivent une ligne ascendante pour en augmenter la gravité; la phrase se termine vocalement par une chute de tierce sur le mot « **gegangen** » (mes. 14). Cet anéantissement est accentué par l'accord parfait de **sol mineur** à l'état fondamental. Le récitatif atteint son point culminant à l'annonce de la chute de Napoléon, la voix débute en **la bémol majeur** sur une courte marche harmonique aboutissant à l'accord de dominante de **do majeur**, premier renversement (mes. 16); à l'évocation du mot **Kaiser**, la voix, par **deux fois**, sur une même note **sol**, répète **deux fois**, avec insistance ce mot magique et conclut par une tierce ascendante (mes. 18), traduisant à la fois le refus de croire cette catastrophe et l'espoir inconscient que tout cela n'est pas vrai. Sur ce point d'interrogation renforcé par l'accord de dominante en **sol mineur**, le piano fait entendre une **deuxième fois** le prélude qui nous amène à la deuxième strophe.

Deuxième strophe.

Toute la fin de ce lied composée de ces deux strophes

construites sur le même schéma et s'enchaînant directement sans réexposition du prélude, sont l'étude psychologique des deux grenadiers à l'annonce de ces mauvaises nouvelles. Pour l'un, c'est la fin (mes. 22 à 28); pour l'autre, après un découragement semblable, mais passager, il devient la proie d'un délire qui ira crescendo jusqu'à l'explosion sur le thème de la Marseillaise (mes. 61).

On n'entend qu'une fois le thème mélodique (B) pour arriver aussitôt au dialogue entre les deux grenadiers; leur présentation est faite dans le style de J.-S. Bach dans ses Passions **(Et Jésus...)** « **Der Eine sprach** » (mes. 24), pour le deuxième « **Der Andre sprach** », le premier en **sol mineur**, le second en **fa mineur.** Cette différence de tonalité voulue par Schumann permet de différencier ces deux êtres; le premier est anéanti, la phrase est hachée avec des contretemps tandis que la basse en valeurs longues descend par demi-tons pour aboutir à l'accord parfait de **fa majeur**; sur l'accord de **si bémol**, répétition de cette phrase mélodique concluant en **fa majeur.**

Un changement brutal de tonalité, **fa majeur** devenant **fa mineur**, prépare l'intervention du deuxième grenadier; sur le même schéma (mes. 29) la réponse se fait entendre, à noter une seule modification en apparence anodine, à la mes. 30, il y a deux blanches au lieu de la noire soupir, cette tenue à l'accompagnement sous-entend la continuité de pensée chez ce grenadier et fait pressentir le développement.

C'est alors un très long monologue qui se déroulera jusqu'à la fin du lied en plusieurs étapes, le premier grenadier servant en quelque sorte de confident. Il évoque d'abord sa famille (mes. 31 à 44) dans la fin de ce deuxième couplet toujours en style récitatif s'enchaînant à la 37 mes. sur le thème du prélude.

Troisième strophe.

Elle a le plan habituel, avec la répétition du motif (B); cependant l'intensité dramatique est accentuée par le décalage de l'élément (A) (mes. 36) qui contribue à renforcer l'expression du chant devenant de plus en plus douloureux. Cette douleur va se concrétiser sur le mot **Empereur (Kaiser)**, mes. 42, où la voix effectue un intervalle de quinte alors que dans les strophes précédentes il n'était que d'une tierce.

Le récitatif habituel devient une supplication avec un accompagnement d'accords en triolets aboutissant provisoirement en **ré majeur** sur « **Frankreichs Erde** » (mes. 52). A sa douleur grandissante s'ajoute un délire où se mêle un désir de gloire (mes. 53); par quatre fois la même ligne vocale se fait entendre groupée par **deux** au-dessus de l'accompagnement se répétant de deux mesures en deux mesures bâti sur une ligne ascendante à la basse, tandis qu'au-dessus les accords sont syncopés. Mais à la mes. 60, brutalement la ligne mélodique à l'accompagnement redescend préparant l'arrivée de la tonalité de **sol majeur** d'où s'élèvera sur la Marseillaise la conclusion magistrale de ce lied.

Cette dernière partie où le délire atteint son paroxysme est entièrement composée sur ce chant patriotique (mes. 60 à 74). La puissance de cette grande coda est renforcée par les accords plaqués au piano en valeurs régulières, cependant on y remarque encore le retour de la **cellule 2** (mes. 64 et mes. 68). La bravoure de ce grenadier et son énergie semblent le pousser au-delà du tombeau à défendre encore son Empereur (mes. 75), d'où reprise musicalement de la première phrase de la Marseillaise. Piano et voix pourraient se terminer sur cet accord de **sol majeur**, or, Schumann éprouva le besoin de placer un postlude de quatre mesures de caractère tout à fait opposé à l'atmosphère du lied, peut-être pour bien montrer que toute cette épopée n'était qu'un cauchemar, et qui sait « **Raro** », voix de la sagesse est venu rétablir l'équilibre entre ces deux guerriers reflets d'Eusébius et de Florestan !

L'analyse de ce lied savamment composé sur le plan vocal et musical, permet d'avoir un aperçu du style de Schumann comme compositeur de lieder et de son âme si exaltée et si complexe; on ne peut s'empêcher de remarquer cette répétition de plusieurs motifs de deux en deux; faut-il y voir un phénomène inconscient chez lui de sa nature et du dédoublement de sa personnalité ? Allons plus loin, ne s'est-il pas identifié à ces deux grenadiers, l'un très vite déprimé, Eusébius; l'autre, plein d'énergie le conduisant au seuil de la démence, Florestan, et enfin, Raro dans le postlude lui faisant retrouver son équilibre.

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

A l'égal de tant d'autres chefs-d'œuvre trop célèbres, le « Messie » a ses farouches détracteurs. Pour certains, il s'agit là d'une attitude passagère commandée par les caprices de la mode : Marie-Chantal ne « peut » plus entendre « la » Cinquième, et Berlioz devrait n'avoir jamais existé... Chez d'autres, pas chauvins ou si peu (et tellement connaisseurs !) il suffit que ce soit le chef-d'œuvre favori des Anglais; ah ! s'ils apprenaient quelque jour qu'il fut écrit à l'intention des Irlandais, tout changerait peut-être... Il y a aussi la cohorte des « grands musiciens », ceux qui, abandonnant au vil profane le fade plaisir de l'oreille se penchent sur l'écriture, microscope en mains...

Qu'on ne s'y méprenne pas : c'est le seul souci d'équité qui me guide, non un désir apologétique ! Aussi bien me garderai-je ici de vous entretenir de l'œuvre. Déjà subjectif par essence, le jugement que l'auditeur porte malgré lui sur la musique entendue est, de plus, étroitement lié à l'interprétation donnée. Le premier devoir, l'unique but de l'artiste honnête doit donc être de restituer fidèlement la pensée de l'auteur, ou de renoncer. Las ! Je crains malheureusement que la grande épopée biblique n'ait suscité plus d'ennui que d'enthousiasme ou d'émerveillement lors du concert donné le 3 décembre en l'église Saint-Germain-des-Prés. Facile et généreuse certes, le soprano de Colette Herzog ne faisait oublier les trop nombreuses erreurs de style qui émaillaient un texte aussi classique. Monique Berghmans a-t-elle vraiment une tessiture de contralto ? Le grave semblait frêle et artificiel alors que certaines notes aiguës laissaient deviner un registre inutilisé. Manifestement moins à l'aise qu'à la répétition générale, Gérard Friedmann eut peut-être le tort de vouloir forcer une voix qui, pour agréable qu'en soit le timbre, n'en réclame pas moins quelques ménagements. André Vessières, plus heureux que ses partenaires, connut des moments dignes de son grand talent. L'orchestre des Concerts Lamoureux fut mieux que correct : le mérite en revient à ses seuls instrumentistes ! Les chœurs se tirèrent avec vaillance de situations quelque peu hasardeuses. Je me dois de souligner ici les étonnants progrès que M. René Alix a fait réaliser à notre Chorale durant le trimestre. On ne dira jamais assez avec quelle méticuleuse conscience ce grand artiste nous oblige à détailler un texte pour mieux ensuite lui insuffler la vie sans laquelle toute musique demeure un ensemble sonore stérile. Autant que sa délicate simplicité, les professeurs de la ville de Paris apprécient son immense dévouement : leur souhait unanime est de profiter longtemps encore de ses précieux conseils.

On peut se demander avec une angoisse rétrospective ce qu'eussent été, sans le solide travail que je viens d'évoquer, certains chœurs du Messie dans les tempi stupéfiants adoptés systématiquement par M. Trajan Popesco ! J'avoue n'avoir pas reconnu là le Chef qui nous avait l'an dernier séduits par tant d'ardente sincérité. Aurais-je alors été abusé par une exubérance sans fondement ? Dame ! Point trop n'en faut : la flamme incontrôlée ne laisse que cendre et fumée.

MICHEL-VIGNEAU,
Professeur d'Education musicale
de la ville de Paris.

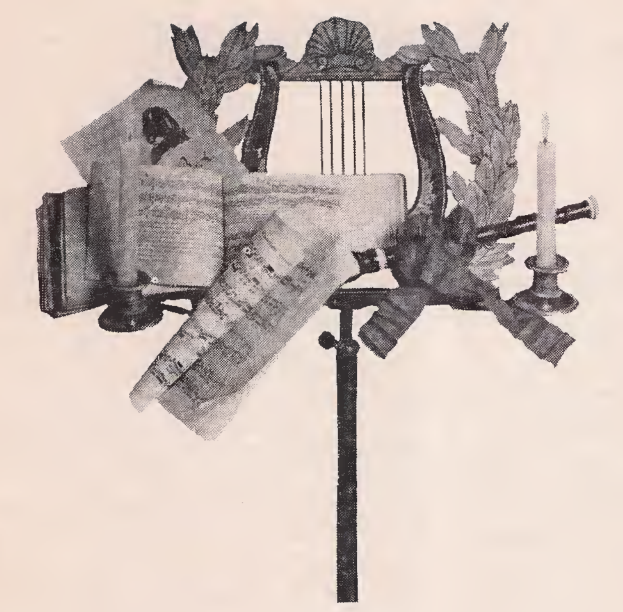
J'avais espéré pouvoir revenir sur ma déception grâce à l'Oratorio de Noël que nous chantions le 10 décembre. Je ne change pas un mot...

ACADEMIE INTERNATIONALE DE PIANO

Nous attirons l'attention sur la série des **dix cours publics internationaux d'interprétation pianistique** que **Magda Tagliaferro** donne, du 22 février au 25 mars prochain, tous les mardis et vendredis, à 20 h 30 très précises, salle **Cortot,** 78, rue Cardinet, Paris-17ᵉ.

Tous renseignements, à l'Académie Internationale de Piano **Magda Tagliaferro,** 20, rue de la Trémoille, Paris-8ᵉ. Tél. : 359-65-67.

Cl. Doisneau - Rapho



LA MUSIQUE

LES HOMMES
LES INSTRUMENTS
LES ŒUVRES

2 volumes

L'OUVRAGE EST MAINTENANT COMPLET

Cl. Yan

Cl. Morath - Magnum

toutes les musiques du monde

2 volumes sous la direction de Norbert Dufourcq, professeur au Conservatoire national supérieur de Musique.

Du chant grégorien au jazz, de l'Afrique à l'Extrême-Orient; un ouvrage moderne, pratique, conçu à la fois pour le profane (texte imprimé en gros caractères) et pour le spécialiste (texte en petits caractères) qui enregistre toutes les données nouvelles de la Musicologie, dans un esprit nouveau.

2 volumes reliés (23 x 30 cm), sous jaquette, 760 pages dont 720 imprimées en deux tons, 40 hors-texte en couleurs, 1000 illustrations en noir, bibliographie et index dans chaque volume.

FACILITÉS DE PAIEMENT - CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

COLLECTION IN-QUARTO LAROUSSE

BEETHOVEN : SONATE PIANO, en Si bémol M. ; op. 106

par A. GABEAUD

BIBLIOGRAPHIE :

Très nombreux ouvrages sur Beethoven : biographies, études.
Pour l'examen de l'op. 106, nous recommandons particulièrement dans :

1° « *Les grandes Epoques créatrices* », de *Romain Rolland : « Le Chant de la résurrection* » (1re partie) où figure une étude sur l'op. 106 avec une analyse tout à fait remarquable.

2° « *Les Sonates pour piano de Beethoven* (1782-1823) », de *J.-G. Prodhomme* (à partir de la page 227) où on trouve la genèse de la Sonate op. 106 avec toutes les esquisses.

ENREGISTREMENTS :

VOX (30) VBX 417 - Col. (30) CX 1762 mono et SAX 2407 stéréo - SUP (30) 10246.

CONSIDERATIONS GENERALES

GENESE DE L'ŒUVRE. - La *Sonate en si ♭* fut écrite vers 1817-1818, en grande partie à Mödling où Beethoven aimait se reposer dans le calme loin de ses nombreux tracas. Au printemps 1817, le Maître se relevait d'une longue maladie et se trouvait encore pour longtemps accablé de soucis divers, surtout des démêlés et procès pour la tutelle de son neveu lesquels devaient durer encore longtemps, jusque vers 1820 et se répercuter jusqu'à sa mort. Profondément déprimé, obsédé de pensées morbides, dès l'installation à Mödling, au printemps 1818, il se remet en dépit des ennuis dont il ne peut s'affranchir que par le travail.

En même temps que cette *Sonate op.* 106, il écrit un *Lied,* et donne un coup de main à la 9e *Symphonie* tout en projetant déjà la « *Messe solennelle* ».

La Sonate op. 106 aurait été commencée à la fin de 1817, les deux premiers mouvements achevés pendant l'été 1818, et les derniers en mars 1819 au plus tard. Les esquisses remplissent plusieurs carnets de 1817 à 1818. Prodhomme en donne de nombreuses citations dans son ouvrage : « Les Sonates de Beethoven » (pages 227 et suivantes). Au milieu de ces esquisses se trouve un « Vivat Rodolphus » destiné à célébrer la fête de l'Archiduc dédicataire de cette grande Sonate en attendant de voir son nom en tête de la « Missa solemnis ». Le Scherzo de la Sonate est présenté ici comme Menuet, c'est le dernier Scherzo que Beethoven écrira pour ses Sonates. C'est aussi la dernière fois qu'une Sonate suivra la coupe traditionnelle en 4 mouvements. Tous les morceaux ont été écrits en suivant leur ordre dans la Sonate. Certains sont très longs : le seul premier mouvement comprend 400 mesures ! L'Adagio expose une longue phrase initiale et une phrase secondaire très développée. Quant à la Fugue (390 mesures), si elle est « torrentielle » elle n'est pas très scholastique, elle touche des tons « éloignés » : *sol ♭, ré ♮, sol...,* et demande une grande résistance de la part de l'exécutant.

Comme dans la plupart de ses œuvres, Beethoven y traite son idée maîtresse la *lutte* de la Volonté contre la Douleur, lutte ardente, féroce, brutale parfois et dont les efforts obstinés arrachent la victoire finale célébrée par des fanfares éclatantes.

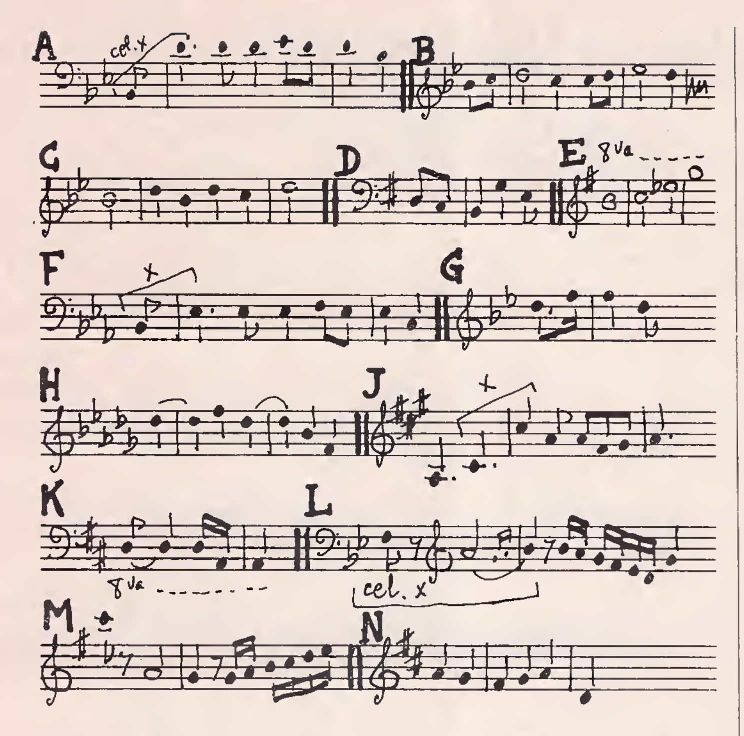
DESTINEE DE L'ŒUVRE. - La Sonate en *si ♭* fut publiée sous le n° d'opus 106, chez Artaria à Vienne, et dénommée : « Hammerklavier Sonate », Beethoven remplaçant le terme italien de Pianoforte par son équivalent allemand. Il conserve l'italien pour désigner les mouvements et les nuances. C'est en communiquant les indications métronomiques auxquelles il tenait, qu'il fit ajouter la mesure initiale à l'Adagio auquel elle apporte tant de grandeur à l'entrée du thème.

Beethoven, très fier des difficultés pianistiques amoncelées, disait : « Voilà qui donnera du travail aux pianistes dans 50 ans ! ». Il avait touché 100 ducats en mars 1819 (environ 1.200 francs or). L'œuvre parut en septembre 1819, elle n'eut pas un gros succès.

La Sonate op. 106, la Fugue surtout, présente de grandes exigences techniques qui devaient effrayer les exécutants. Aussi ne fut-elle révélée au monde musical que longtemps après la mort de son auteur, d'abord par *Clara Schumann* en Allemagne, et surtout par *Liszt,* le seul qui pouvait « terrasser un tel monstre »; c'est lui qui la révéla au public parisien (1836), émerveilla Berlioz, et plus tard Wagner (1833), à qui cette audition laissa un souvenir inoubliable, ravivé par une exécution de *Rubinstein* (1881).

Peu à peu, elle prit place dans les concerts et fut même orchestrée par *Weingartner* qui la jugeait, peut-être avec raison, destinée à l'orchestre plutôt qu'au piano... Les instruments modernes et les progrès de la technique du clavier l'ont mise à la portée d'un plus grand nombre d'exécutants, les virtuoses et même certains amateurs doués d'un « métier » solide; comme la plupart des Sonates beethoveniennes, elle demande surtout de la force et de l'endurance. La compréhension musicale y est primordiale, l'exécutant doit surtout être artiste et ne trouvera jamais dans l'œuvre de Beethoven, l'occasion d'acrobaties spectaculaires.

ANALYSE

La Sonate op. 106 comprend *quatre* mouvements : *Allegro - Scherzo - Adagio sostenuto - Largo et Fugue à trois voix.*

Tonalités :

1^er mouvement : *Si* ♭ majeur (2^e thème en *Sol*).

2^e mouvement : *Scherzo : Si* ♭ majeur et mineur; essai vers *si* (♮) mineur, pour préparer l'*Adagio : Fa #* mineur (2^e thème : *Ré*), avec excursions en *Sol* majeur - *Largo :* de *Fa #* à *Fa naturel* - *Fugue :* où *Si* ♭ triomphe.

Remarques :

1° Les choix des tonalités, même dans les modulations, font toujours ressentir un désir de remontée de l'abîme vers *la lumière,* soit par leur succession ou leur insistance : *modulations assombries* destinées à donner au ton principal : *si* ♭ un rôle *éclairant;* soit par l'attirance et le retour fréquent du ton de *Sol majeur,* avec son corollaire : *Ré* (dominante). *Sol* qui sera le ton du 2^e thème du 1^er mouvement, se retrouvera dans le Scherzo, dans le 1^er thème de l'Adagio (modulation à la 6te napolitaine) et apparaîtra fréquemment dans la Fugue; sa dominante : *Ré* sera le ton du 2^e thème de l'Adagio et celui du départ de l'épisode central de la Fugue.

2° Pas de véritable thème cyclique, mais *un rythme* de deux notes, agissant partout comme stimulant. Cette cellule que nous désignerons par la lettre (X) se manifeste sous forme de coups secs ou d'élan quand elle s'applique à un intervalle *ascendant* plus ou moins écarté. La cellule X ouvre le 1^er mouvement, se retrouve dans le trio du Scherzo, la mesure anacrousique de l'Adagio la donne précédée d'une 3ce qui en amplifie l'élan (mes. 1 et 2). Le Largo la répète, la développe, l'impose, pour introduire la Fugue, dont le Sujet débute par cette cellule X qui se manifeste dans le contresujet et intervient dans les développements du morceau qu'elle termine triomphalement. Ce rythme ne se perd jamais : c'est la clé de voûte de l'édifice, c'est lui qui donne l'assaut et détermine la victoire.

(A suivre)

AUX MUSIGRAINS

L'E.M. dont l'activité est sans cesse tournée vers la défense de la musique et la formation artistique de la jeunesse, le moindre des soucis, hélas ! des pouvoirs publics, est heureuse d'ouvrir ses colonnes aux impressions d'un jeune élève qui vient de prendre, pour la première fois, contact avec les Musigrains.

Que Madame Arbeau-Bonnefoy, y trouve un hommage à son activité si heureuse et si bénéfique.

Au premier concert de la saison, le 25 novembre, nous devions arriver à 15 h 30 et nous n'étions pas entrés à 16 heures.

Le public, jeune, dépassant rarement 15 ans, attendait comme nous.

Nous voyons enfin descendre les précédents auditeurs musigrains, notre tour venant assez rapidement, nous sommes placés par une ouvreuse qui remet à chacun de nous ce que nous croyons être un programme, ce qui se révèle être un journal. « Le journal des Musigrains ».

Les lumières s'éteignent, des projections fixes nous ordonnent gentiment : pas de bruit, soyez attentifs, etc...

Les messieurs de l'orchestre prennent place, puis M^e Bonnefoy s'installe à une table sur laquelle repose un micro à l'aide duquel, gentiment, patiemment, elle nous parle, nous voilà en famille.

Le concerto Brandbourgeois de Bach est joué, et commenté par M^e Bonnefoy, qui, pleine d'autorité arrête le grand orchestre au gré de ses explications.

Je suis surpris, intéressé, conquis par cette dame qui, d'une voix claire, bien timbrée, ordonne ma pensée, domestique mon oreille et j'arrive à sélectionner dans un temps record, violon, alto, violoncelle et contrebasse.

Ensuite arrive une jeune artiste : Catherine Collard qui, au piano solo, nous fait une démonstration, tant par sa virtuosité que par sa grâce et sa sensibilité.

Changement sur la scène, nous nous trouvons cinq siècles dans le passé puisqu'il s'agit de la mort tragique d'Iseult. Ne nous attristons pas cependant, car voici le double concerto pour hautbois et violon dont les solistes sont Daniel Dechico et Alain Kouznezoff.

Le musigrain que je suis, pourtant néophyte, sélectionne avec brio, grâce aux nombreux commentaires de M^e Bonnefoy (qui n'hésite toujours pas à stopper le grand orchestre), clarinette et hautbois (comment pouvais-je les confondre ?).

Albert Monnier dialogue en solo de clarinette avec l'orchestre. Pour terminer, l'œuvre d'un auteur contemporain nous est jouée brillamment par l'orchestre de la Société des Concerts.

M^e Bonnefoy continue, pendant toutes les interruptions de l'orchestre, ses explications sur les différents morceaux de musique joués et dissèque pour nous : phrases, thèmes, orchestrations classiques, romantiques, contemporaines, la petite harmonie douce et tendre, la grande harmonie qui rugit. Elle nous interroge, et toute la salle répond.

En une heure et demie (le croiriez-vous !), les musigrains ont emmagasiné des réflexions pour le mois qui les séparent de la prochaine réunion à laquelle je serai présent dès 15 h 30 précises.

Didier NEGIAR
Elève de 5^e au Lycée Chaptal

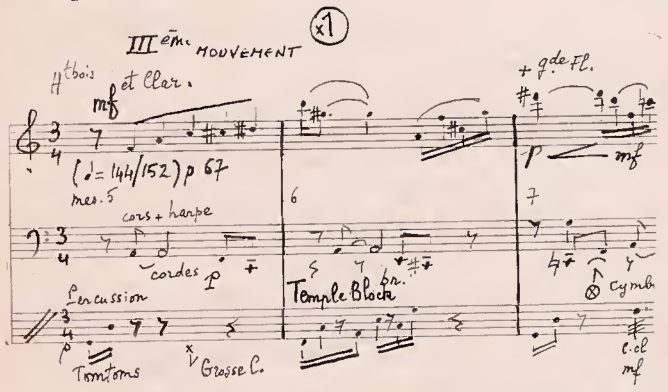
R. LOUCHEUR : LE CONCERTINO PERCUSSION ET ORCHESTRE (5)

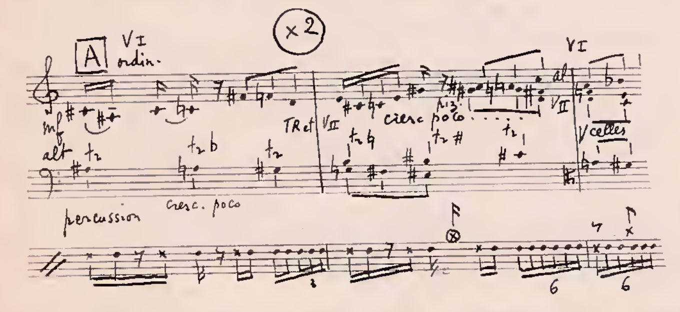
par O. CORBIOT

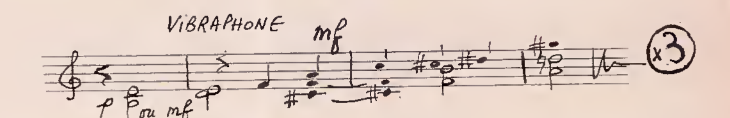
Le deuxième mouvement semble s'écarter des mythes de la musique pure. Les intentions descriptives sont à fleur de notes. Certaines touches sonores aux flûte et clarinettes (p. 49), puis aux trombones et trompettes (p. 59) peuvent évoquer les « paysages reflétés par la Seine » (3), souvenirs de « *L'Apothéose* » des « *Fêtes de la Lumière* ». Les sonorités fluides du vibraphone renforcent cette impression.

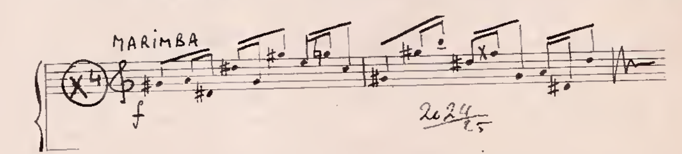
Vivo = 144/152.

Le dernier mouvement de ce concertino est à 3/4 (X 1). Il fait intervenir au début, rythmiquement heurté la cymbale frappée sur le dôme, les bongos et les temple-block sur des pizzicati d'alti, tandis que les violoncelles se partagent les différents modes d'attaque des cordes avec l'archet ou en pizzicati. Ce vivo s'enchaîne au mouvement précédent tandis que s'égrène aux harpes et aux violoncelles, la tonique La.

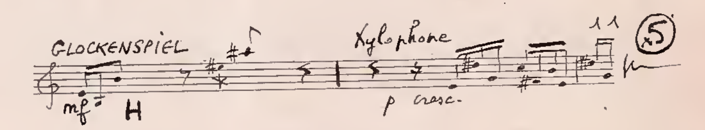


à A, un court motif, amorcé par les violons, est pris en relais par les hautbois et les clarinettes (X 2).

à B, un second motif syncopé en sol (marcato), accompagné de courtes fusées chromatiques, prépare l'entrée du vibraphone (X 3).

à C, sur des tenues de cors et d'alti, le vibraphone sonne à trois parties. Après ce premier solo, à E un pont de trois

mesures nous amène à l'entrée du marimba, toujours à 3/4 (X 4) sur un rythme anguleux, d'abord par petites touches. A la lettre F, un long développement se construit sur un accompagnement de cordes en pizzicati bientôt rejointes par la grande flûte, le basson, les trompettes en sourdine dans un style déclamatoire.



A la lettre G, le trait de flûte est, avec la tête du motif, repris par les violons I tandis que le marimba recommence à procéder par petites touches. Une nouvelle transition de trois mesures conduit à un duo de glockenspiel et de xylophone, sur un rythme très dansant (X 5).



La lettre J marque un retour des rythmes initiaux comportant des contretemps. Cette réexposition est remarquable par la disposition dans le grave des bassons et des trombones qui font entendre des sonorités très proches des sections harmoniques des orchestres de jazz. La percussion se fait plus variée avec le bongo, les six temple-blocks, le tambour basque et la toumba.

Puis c'est l'entrée des trompettes et des clarinettes dans l'aigu, prenant le relais des sonorités plus sombres précédemment énoncées.

Enfin les cors, les trompettes et les trombones à la lettre M feront se chevaucher des triolets de noires, le 2e trombone jouant « Con sordina ».

Ce troisième mouvement s'achève en force avec de fréquentes articulations de mesures 2/4, 3/4, tandis que la percussion, sur un crescendo soutenu, égrène une série de triolets après une participation active du triangle, du wood-

(3) Raymond Loucheur dans « Musiciens Français Contemporains ». G. Favre, t. II - p. 100 (Ed. Durand).

block, formant un kaléidoscope de couleurs sonores distribuées par les mains agiles d'un expert rythmicien.

De nos jours, le rythme joue, en fait, un grand rôle. Déjà, au XIXe siècle, Marie Jaëll s'intéressait aux rythmes des arbres et observait le balancement écourté et un peu saccadé des orangers tondus dans leur caisse, rythme léger, plein d'élégance et de grâce, des grenadiers, balancement si différent des palmiers à feuilles courtes ou longues. Dans le Concertino de Raymond Loucheur, nous nous plaisons à retrouver ces mouvements ordonnés, comme ceux des arbres, selon l'importance des instruments utilisés.

Ce sont des mouvements « différenciés » des « oscillations » inhérentes aux percussions variées avec le triangle et les grelots qui interviennent discrètement tandis que le vibraphone et le marimba s'imposent davantage (4).

Mmes Elsa Barraine, Yvonne Desportes et Germaine Tailleferre n'ont pas manqué de s'intéresser aux problèmes et aux questions que se posait Marie Jaëll, et l'ouvrage de Raymond Loucheur est là aussi pour déployer toutes les ressources qui peuvent être tirées de ce qui fut pendant longtemps considéré comme accessoire.

DOCUMENTATION (d'après J. Maillard).

Mise à jour en 1965.

i) L'auteur : Musiciens Français Contemporains, par G. Favre (Ed. Durand, Paris, 1956).

« Raymond Loucheur », par J. Rollin (dans *L'Education Musicale* n° 32, 1956, p. 3).

2. DISCOGRAPHIE :

— Chansons de la Bulle - Anne Laloë (sop.) - Guillemette Boyer (pian.) - (CEPEDIC 400 - Art.).

— Concertino pour trompette et sextuor de clarinettes - L. Menardi (tr.), sous la dir. d'A. Birbaum - (DEC. LXT. 5287).

— « Dialogues » pour flûte et harpe (à paraître chez Harm. Mundi), enregistrés et interprétés en juillet 1965 - M.-Claire Jamet et Chr. Larde.

— Hop Frog et Rapsodie Malgache (Col. FCX. 596) - Orch. Nat. de l'O.R.T.F. - Dir. par G. Tzipine.

— Quatre pièces en quintette de R. Loucheur (ERA. LDE 3252), interprétés par M.-Cl. Jamet.

— Sextuor « En Famille », sextuor de clarinettes (DEC. LX 3136), sous la dir. d'Armand Birbaum.

3. NOTICES ET ARTICLES :

— « 14, rue de Madrid à Paris », par M. Pinchard, dans « Musica ».

— La Rapsodie Malgache, par J. Maillard (dans *L'Education Musicale* n° 47, 1958, p. 8).

Consulter les ouvrages et articles de A. Boschot, R. Dumesnil, P. Landormy, C. Rostand, F. Schmitt et P. Wolf.

(4) Marie Jaëll - Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales (Flammarion), par Hélène Kiener.

(5) Voir « L'E.M. » n° 124, janvier 1965.

Henry LEMOINE et Cie

17, Rue Pigalle PARIS-9e - C.C.P. Paris 5431 - Tél. 874-09-25

Extrait du catalogue général

Ouvrage recommandé pour l'étude de la Danse Rythmique - Classique - Expressive.

HUGUETTE LAMBA

Choix de musique de danse

92 pièces de piano comprenant des études de mesure - Barre - Pas divers et enchaînements - Valses - Polkas - Mazurkas - Danses anciennes de tous pays - Extraits ou œuvres d'auteurs contemporains.

Un volume broché de 68 pages 10,40

Deux recueils sur la Danse folklorique illustrés de nombreux dessins et croquis en plusieurs couleurs avec la notation des pas.

EDMEE ARMA

Entrez dans la danse

29 Danses populaires françaises

Un Recueil broché de 88 pages 5,80

Voyez comme on danse... un peu partout en Europe

74 Danses populaires de divers pays d'Europe

Un Recueil broché de 144 pages 7,20

MUSIQUE CHORALE (Recueils divers)

	sans accompag.	avec accompag.
*ABSIL (J.). L'Album à colorier .... Cantate pour deux voix d'enfants.	3,00	11,20
— Bestiaire .... Chœurs à 4 voix mixtes sur des poèmes de Guillaume Apollinaire.	3,50	
* — Chansons plaisantes (2 voix d'enfants).		
1er Recueil - 9 chansons d'après le folklore roumain .	3,50	10,20
2e Recueil - 9 chansons d'après le floklore français et autres	4,60	10,40
* — Le Cirque volant .... Cantate pour 2 voix d'enfants.	3,50	12,40
— Six poèmes de Maurice Carême (3 voix égales)	2,50	
— Zoo - Chœurs à 4 voix mixtes sur des poèmes de Jean Sasse	4,60	
ARMA (P.). Divertimento N° V pour chœurs mixtes d'après des thèmes populaires de France	4,60	
— Quatorze Chœurs. Chœurs à 4, 5, 6 et 7 voix mixtes sur des chansons populaires de divers pays	4,40	
DANDELOT (G.). Six Chœurs - à 3 voix de femmes ou d'enfants sur des poèmes de L. Jauzin ..	4,60	
PLE (S.). Chants d'hier et d'aujourd'hui. 10 chœurs pour voix mixtes	4,60	
— La petite chanterie. 12 chœurs pour voix égales	3,50	

* Les ouvrages précédés d'un astérisque existent avec accompagnement d'orchestre. (Matériel en location.)

LA MUSIQUE ET LE SACRÉ (1)

par J. VEYRIER

Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer

Ce sont en fait les mêmes compositeurs qui écriront pour l'Eglise ou pour la cour, en utilisant les mêmes règles de composition. Ils écriront pour l'une ou pour l'autre selon le hasard ou la rentabilité de telle commande.

Aucune règle fondamentale ne régit tel genre en exclusivité, pas plus sur le plan technique que dans le domaine de l'organologie.

Si un accord se trouve proscrit à l'Eglise parce qu'impie, ou démoniaque, il y rentre 50 ans plus tard pour exalter la foi des fidèles. L'orgue lui-même fût longtemps taxé de satanisme avant de devenir l'un des plus précieux joyaux de nos cathédrales.

De nos jours, Igor Strawinsky, soucieux de différencier la musique qu'il destine à l'Eglise de ses autres compositions, a jugé que c'était sur le choix du matériel instrumental que devait porter cette particularité. C'est pourquoi, associant la notion de Sacré à celle d'archaïsme, il a éliminé de ses compositions religieuses l'instrument qui s'est introduit le plus tardivement dans l'orchestre symphonique classique : la clarinette.

Celle-ci est, en effet, exclue de sa Messe, de sa Symphonie des Psaumes et du Canticum Sacrum.

Si ce parti pris se révèle d'une efficacité indéniable, son caractère arbitraire ne doit pas nous échapper puisqu'un nombre considérable d'œuvres religieuses nécessitent des clarinettes et, en premier lieu, Threni de Strawinsky luimême.

Car il est bien évident que l'orgue n'est pas intrinsèquement sacré : on en jouait dans l'antiquité; Néron prétendait y exceller. Quant à la clarinette, n'oublions pas que les instruments à anche font partie de la liturgie de nombreux cultes, en Orient par exemple.

Un rejet de cette dernière affirmation, nous conduirait rapidement à des conclusions aberrantes selon lesquelles les harmoniques d'un son fondamental (harmoniques qui nous permettent de reconnaître, par son timbre, l'instrument qui les émet), seraient sacrées ou profanes selon qu'elles appartiendraient à telle ou telle série de chiffres. Et ceci, sans faire allusion au caractère polyvalent de certaines sources sonores, la voix humaine par exemple.

Ce n'est donc pas le choix des instruments qui peut servir à qualifier une musique de profane ou de Sacrée.

Est-ce le plan de la composition ?

Cela n'est guère soutenable, car la musique destinée à être chantée va suivre le plan du texte littéraire, qu'il soit psaume ou livret d'opéra, avec la même fidélité... ou la même liberté.

Il y a, me direz-vous, le problème du style. Ici, j'en conviens, la question est plus épineuse. Mais, tout bien considéré, le style de la « Sonata da Chiesa » se veut plus sévère que celui de la « Sonata da Caméra », c'est que les traditions ecclésiastiques du XVII[e] siècle révélaient un esprit plus conservateur et moins perméable aux évolutions séculières qu'à telle autre époque.

Mais l'équilibre se rétablit rapidement puisqu'un siècle plus tard J.-S. Bach n'hésite pas à transcrire, avec la même désinvolture, pour l'office des pièces écrites pour un orchestre de chambre, et pour l'orchestre de chambre des pièces écrites pour l'orgue.

Par exemple :

— le 1[er] Mouvement du 3[e] Concerto Brandebourgeois, écrit pour l'orchestre de chambre de Cœthen, orchestre de cour, sera repris, avec de légères modifications dans l'instrumentation, comme ouverture de la cantate d'Eglise 174 écrite à Leipzig une dizaine d'années plus tard;

— le 2[e] Mouvement de la 3[e] Sonate d'orgue est une réplique du mouvement lent du Concerto en la mineur pour flûte, violon, clavecin et cordes;

— de nombreuses fugues d'orgue sont réécrites pour le clavecin, et quantités de pièces sont destinées simplement au « clavier » sans autre précision.

Les airs de la Cantate du Café, cantate profane, pourraient figurer dans n'importe quelle cantate d'Eglise, et certains airs des passions ou de la Messe en Si sont critiqués pour leur allure théâtrale.

Bien sûr, l'ouverture de la cantate des paysans est très dansante. Mais souvenons-nous que la danse dans les églises n'a été abandonnée que très tard. On sait que les Saltarelles, Pavanes, Passacailles et autres danses sont encore nombreuses dans le répertoire d'orgue de la Renaissance.

Il est vrai que la haute hiérarchie religieuse se montra vite hostile à la danse, mais les tolérances se révèlent nombreuses.

— A Auxerre, au XIII[e] siècle, les chanoines se lançaient dans la cathédrale, une halle la « pilotta » en suivant une certaine cadence.

— Dans le chœur de Saint-Léonard, à Limoges, on dansait en chantant un couplet qui signifiait « Saint Martial priez pour nous et nous danserons pour vous ».

— A Sens, encore, au XV[e] siècle, le préchantre exécutait une danse dans la cathédrale au chant d'un répons grégorien.

— Chacun connaît la légende du jongleur de Notre-Dame, et l'usage des mouvements collectifs de foule subsiste dans les processions.

---

(1) Le début de cet article figure dans « L'E.M. » numéro 124, de Janvier 1966 pages 16/136 et suivantes.

A la lumière de ces données historiques, l'exécution à l'Eglise de la Cantate des Paysans nous apparaîtrait beaucoup plus comme un anachronisme que comme une profanation.

Nous ne voyons donc pas de différence formelle fondamentale entre la musique profane et la musique sacrée quels que soient les aspects de la forme que l'on considère : aspect instrumental, aspect architectural, ou aspect de style.

S'il n'y a pas de différence de forme, peut-être y a-t-il différence de fond ?

Dans ce cas, c'est le contenu de la musique qui serait différent selon la fonction qu'on lui assigne.

Peut-être convient-il de fournir ici quelques précisions sur les possibilités expressives de la musique :

La manière dont l'univers se présente à nos sens apparait animé d'un certain mouvement. La musique, elle aussi, est un perpétuel mouvement. (Schopenhauer y trouve l'expression d'une aspiration sans terme, l'écho d'un perpétuel devenir.) De là découlent certaines affinités de rythme, certaines identités de dynamisme. Qu'elles soient fortuites ou qu'elles soient le résultat d'un jeu savant de métaphores et de conventions plus ou moins tacites, ces affinités font établir à notre imagination certains rapports, et lui font percevoir certaines analogies.

De même que, dans le langage, chaque mot est entaché d'une signification déterminée, il serait possible, dans l'absolu, d'attribuer arbitrairement un sens précis à diverses entités harmoniques ou mélodiques. Mais, au cours de son évolution, le langage a élaboré son propre système syntaxique. De même, la musique a créé le sien propre, par un processus comparable. Par contre, si chaque syntaxe dérive d'un ensemble plus ou moins logique de conventions, l'interchangeabilité ou la juxtaposition des deux systèmes est impossible puisque chacun d'eux a évolué à partir de données intrinsèquement différentes.

Il ressort de ceci qu'il est impossible de régir par une même logique ou par les mêmes lois ces deux modes de cheminement de la pensée. Envisagée sous cet angle, l'étude du langage musical nous apparaît donc comme une sorte de philologie d'où la sémantique serait absente.

On peut dire également que les éléments constitutifs du langage musical confèrent à celui-ci son propre temps ontologique. C'est de la confrontation de celui-ci avec l'ontologie particulière à un individu déterminé, et dans des circonstances précises, que naît un accord ou un désaccord. Nos dispositions affectives se trouveront donc confirmées ou modifiées selon le cas, d'où le malentendu courant qui veut que la musique en elle-même exprime quelque chose.

Cette notion d'affectivité peut donc servir à désigner la musique comme véhicule de l'émotion.

Nous reposerons donc notre question relative au contenu de la musique sous cette forme : y a-t-il une différence entre l'émotion ressentie à l'écoute d'une musique profane et celle ressentie à l'écoute d'une musique sacrée ?

Une réponse affirmative à cette question reviendrait à admettre qu'il existe sur le plan technique des critères capables de guider le compositeur dans le choix des enchaînements d'accords pour que son harmonie évoque sélectivement ou la mort d'Orphée, ou la Passion du Christ. Pour ma part, je n'ai jamais eu connaissance que de telles règles aient été formulées quelque part. S'il en existe, elles relèvent des « recettes » personnelles et arbitraires que possèdent tous les compositeurs; l'exclusion des clarinettes de l'orchestre sacré de Stravinsky nous en a fourni tout à l'heure un exemple. Car il ne s'agit là que de la mise en œuvre de moyens identiques à ceux employés par la symbolique. Par exemple, la symbolique du Moyen Age dictera dans l'architecture sacrée le nombre de piliers entourant le maître-autel. Conventions arbitraires, basées le plus souvent sur l'analogie, elles influenceront donc le style, car nous associons la notion de sacré à celle de sérieux.

Tout ceci confirme l'hypothèse selon laquelle la musique suscite en nous une émotion identique, que le prétexte soit le drame profane ou le mystère sacré. Car, à ce point de notre raisonnement, il semble bien que ce que l'on appelle en terme de métier « l'argument » ne soit bel et bien relégué au second plan, la première place étant occupée par la densité émotionnelle de l'œuvre musicale.

L'œuvre artistique, l'œuvre musicale se révèle donc essentiellement un véhicule de l'émotion, comme nous l'avions suggéré plus haut en nous demandant si elle était ou non, pour citer I. Stravinsky, capable « d'exprimer quoique ce soit au-delà d'elle-même », c'est-à-dire tout concept formulable, et donc d'essence extra-musicale.

Il nous faut maintenant tenter de définir cette émotion qui se révèle être le seul contenu du message musical, alors que l'on aurait pu croire que ce contenu pouvait être le sacré.

Sur le plan physiologique, l'émotion se traduit par un ensemble de phénomènes connus et mesurables : accélération du pouls, dilatation de certains vaisseaux, troubles vaso-moteurs, bref, une rupture de l'équilibre physiologique.

L'état émotif modifie notre métabolisme et, au niveau de la cellule, il faut même s'en référer à la biochimie pour l'analyser complètement.

Cependant, il se trouve aussi que l'émotion modifie notre psychisme. Elle nous transporte dans un état second, plus ou moins voisin de l'état de transes, et par là elle entraîne un dépassement de notre condition. S'en tenir uniquement à la biochimie ou aux mesures de la pression artérielle serait donc passer sous silence l'un de ses aspects les plus importants. Mais, si ces considérations scientifiques nous sont utiles, comment définir les manifestations psychiques de l'émotion ? Peut-on même la définir par ses conséquences ? Car cette agitation de l'âme n'est-elle pas la même que celle que nous ressentons dans la passion ?

Or, Denis de Rougemont comme d'autres, a amplement démontré l'étroite parenté entre la passion et le mysticisme. Surtout, souvenons-nous de l'essor et du rayonnement de la poésie courtoise au XII^e^ siècle, souvenons-nous que Saint François d'Assise s'est fait appeler « François » par amour pour cette poésie languedocienne dont le lyrisme a été rapproché de celui des mystiques espagnols de la Renaissance : Saint Jean de la Croix et Sainte Thérèse d'Avila.

Puisque nous parlons de mystique, qu'on nous permette une disgression : certains auteurs ont démontré que le drogué est un mystique qui s'ignore. Nous sommes naturellement en présence d'une forme inférieure de la mystique car la drogue, en agissant précisément de manière chimique sur l'organisme, non seulement le dégrade, mais aussi conditionne le sujet « à coup sûr ». Il entre ainsi dans l'état second qu'il recherche et s'y maintient sans que sa volonté ait à intervenir. Il y a donc dans ce cas un refus de la liberté humaine, et cette absence du recours à la volonté dévalorise considérablement ce genre d'expériences. L'on peut, en effet, mesurer la qualité de l'illumination obtenue aux dimensions de sa motivation initiale.

Parler de drogue et de sacré nous oblige naturellement à citer Karl Marx : « la Religion est l'opium des peuples ». Rien n'empêche de paraphraser cette citation, et d'affirmer que certaines manifestations artistiques, et donc musicales agissent sur les foules à la manière d'un stupéfiant. Mais, si cela est exact, que faut-il condamner ? un produit, qui, savamment administré devient un médicament irremplaçable, ou une manière de concevoir l'univers capable d'élever l'âme aux plus hauts sommets, ou encore l'indéniable source d'enrichissement que nous fournissent les arts ?

Il ne semble pas que la qualité intrinsèque de chacun de ces facteurs soit mise en question. Il apparaît plutôt qu'ils peuvent se révéler comme la meilleure ou la pire des choses selon l'usage auquel on les destine, et la manière dont on les emploie.

Je veux dire que le pouvoir temporel peut fort bien utiliser la musique, par exemple, pour servir ses desseins : il suffit de nous remémorer certains chants que rythmait le bruit des bottes. Il peut aussi, par un jeu d'influences sur le pouvoir spirituel, contribuer à entretenir certaines équivoques chez le fidèle comme chez le ministre du culte. Mais il va de soi que si quelque chose doit être condamné c'est bien la motivation initiale et non l'instrument utilisé.

***

Partis de l'émotion véhiculée par la musique, nous avons donc retrouvé la mystique, même au travers de ses aspects insolites. En d'autres termes, nous devons recourir de nouveau à la dialectique du sacré.

C'est que, paradoxalement, après avoir constaté historiquement la naissance d'un art pur, qui s'est délivré de son contenu rituel, qui s'est organiquement désacralisé, nous redécouvrons le sacré non plus comme source, mais comme élément constitutif de la démarche artistique.

Il nous faut ici répondre à la question posée tout à l'heure : y a-t-il identité de nature entre la démarche artistique et la démarche cultuelle ?

Il semble bien que la musique, en effet, réponde à plusieurs critères du sacré tel qu'il est défini par les spécialistes des sciences humaines.

Prenons deux exemples : celui de l'ambiguïté du sacré et celui de la notion de temps sacré.

Tout d'abord le phénomène de l'ambiguïté du sacré : l'objet sacré, le lien sacré nous apparaissent chargés d'un potentiel de nature ambiguë, équivoque. C'est-à-dire que son approche sera bénéfique au maléfique selon la circonstance, selon la qualité de celui qui s'en approche, prêtre ou laïc, selon son degré de pureté ou d'impureté, selon encore que cette approche aura été précédée ou non d'un rite préparatoire déterminé. Le caractère équivoque du sacré ne deviendra univoque, c'est-à-dire orienté, qu'au stade de son efficacité.

Un aspect moderne de cette ambiguïté survit dans certaines superstitions, par exemple celle qui entache le chiffre 13 : nous hésiterons à occuper dans un hôtel la chambre 13, encore qu'elle soit le plus souvent pudiquement numérotée 12 bis. Nous éviterons de réunir 13 personnes à table, mais par contre, le vendredi 13 nous paraîtra tout désigné pour l'achat d'un dixième de la Loterie nationale.

Eh bien, précisément, la musique nous apparaît chargée de ce double pouvoir, capable de servir le prêtre comme le sorcier, Dieu comme le diable. Elle servira l'Eros ou l'Agapé selon qu'elle excitera ou calmera les passions; c'est pourquoi les diverses religions, voire même les divers stades de l'évolution d'une même religion la rangeront au nombre des manifestations divines ou des émanations sataniques.

Peut-être est-ce pour cela que le musicien n'est jamais considéré par l'homme de la rue avec une totale indifférence. Il apparaîtra admirable, ou suspect, mais toujours comme détenteur d'un pouvoir mystérieux, difficile à définir.

On dira d'un artiste qu'il joue divinement Mozart, mais aussi qu'il possède une technique diabolique...

Comme deuxième exemple de cette identité entre la musique et le sacré, nous avons fait allusion à la notion de temps sacré. En effet, nous allons voir que l'aspect temporel de l'acte musical peut être rapproché de l'aspect temporel de la cérémonie religieuse.

Le temps profane, le temps ordinaire nous apparaît comme essentiellement irréversible, continu, homogène. Lors de la cérémonie religieuse, cette homogénéité se rompt car nous pénétrons dans un temps sacré qui est une réactualisation d'un temps mythique primordial. L'on réintègre le temps mythique dans lequel s'est déroulé l'événement sacré rendu à nouveau présent par son évocation.

Le temps sacré ne coule pas, il est un temps hors du temps et, comme il peut être renouvelé indéfiniment, il perd son caractère d'irréversibilité.

C'est du reste l'interprétation un peu naïve de cette définition du temps sacré qui incitait au Moyen Age les fidèles à suivre le maximum d'offices, et de préférence les plus longs, car ils étaient persuadés que, puisque le temps de la messe était un temps hors du temps, ils ne vieillissaient pas pendant la durée du sacrifice.

Le rapport de la musique avec tout ceci ? Eh bien, c'est qu'elle répond précisément aux mêmes définitions que le temps sacré.

De même que la cérémonie religieuse réactualise un concept mythique primordial et l'enferme dans un rituel de forme fixe et de durée limitée, la composition musicale

va réactualiser un certain climat émotionnel pour l'inclure dans une pièce dont la forme est, elle aussi, précise, et dont la durée est également limitée.

Le temps musical possède lui aussi cette caractéristique d'être hors du temps ordinaire puisqu'il est susceptible d'être renouvelé à volonté.

*
* *

Maintenant que nous avons établi cette parenté entre l'acte cultuel et l'acte musical, il nous faut, je crois, rapprocher cette synonymie d'une constatation faite tout à l'heure au sujet du processus de désacralisation.

Nous avons constaté que les Dionysies de la Grèce antique comme le Théâtre Chrétien du début de notre millénaire ont abouti l'un comme l'autre à un spectacle théâtral profane, d'où la musique s'est retirée en même temps que l'argument sacré.

Pourquoi faut-il donc que la musique accompagne le sacré là et quand il se manifeste, et disparaisse d'où il se retire ?

Si elle en est à ce point inséparable, ne serait-ce pas en raison d'une identité de nature entre ces deux phénomènes ? Dans cette optique, le vocable même de « musique profane » deviendrait une antinomie.

De toute manière, plusieurs auteurs ont mis en relief un aspect non négligeable de la création artistique : je veux parler de son aspect démiurgique.

Si l'homme religieux sent la nécessité de reproduire au moyen de la cérémonie religieuse un certain nombre de gestes exemplaires, il faut penser que son orgueil l'incite, en imitant les dieux, à s'identifier à eux.

La différence entre l'acte cultuel et l'acte artistique se situerait alors au niveau de la prise de conscience de la liberté humaine, par un rejet de certaines attitudes formalistes. Selon Jérôme-Antoine Rony, « la civilisation n'a dissipé la fiction de la magie que pour exhalter, dans l'art, la magie de la fiction ».

Citons encore Novalis : « le vrai poète est toujours resté un prêtre ». L'artiste éprouverait un sentiment démiurgique qui donnerait à ses rêveries une valeur prophétique. Arthur Rimbaud : « la Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant ».

Et, naturellement, le problème se complique encore, si, ayant associé le phénomène musical à la phénoménalogie du sacré, nous reprenons la définition de la musique comme véhicule de l'émotion.

C'est ici que nous en arrivons à toucher du doigt la cohésion profonde entre toutes les manifestations de l'humain, je veux dire l'inséparabilité du mental et du physique.

Si l'on parle de musique, il faut parler de vibrations de l'air et d'émotion; si l'on parle d'émotion, il faut parler de biochimie et de mystique.

Il ne faut pas ramener le spirituel au matériel, mais il est tout aussi vain d'expliquer les phénomènes physiques par des théories spiritualistes. Trop d'erreurs et de conflits résultent d'une hiérarchisation abusive de ces deux principes indissociables.

Maintenant, il me semble impossible de pousser plus avant cette analyse sans qu'il y ait de ma part un engagement que j'ai tenté jusqu'ici d'éviter.

En effet, je ne crois pas que l'on puisse franchir les limites dans lesquelles nous sommes restés sans se sentir directement concernés. La plus savante des dialectiques ne remplacera jamais la prise de conscience, même si elle la précède quelque fois.

A ce niveau, on ne peut poursuivre cette étude qu'en fonction d'une attitude personnelle vis-à-vis de ces problèmes : nous entrons, en effet, dans le domaine du subjectif, puisque chaque individu réagit différemment en présence de telle ou telle manifestation.

Il me semble avoir quelque peu déblayé ce terrain mouvant et broussailleux, même si, par amour du paradoxe, j'ai quelque fois donné l'impression de l'encombrer inutilement. C'est, qu'en effet, la plupart des phénomènes que nous avons étudié se présentent sous de multiples aspects. Le processus des désacralisations par exemple peut s'expliquer par un déplacement du sacré et non par sa disparition.

Je ne pense pas que l'évolution de « l'homo sapiens », au cours des siècles, ait été telle qu'il ait pu perdre l'une de ses facultés primordiales et il serait surprenant que les manifestations individuelles ou collectives que les sociologues classent parmi les expressions du sacré aient totalement disparu, bien que les apparences extérieures des cérémonies cultuelles sont, dans l'Occident actuel, plus discrètes qu'à certaines époques.

Il est certain que l'art sacré peut revêtir un aspect décadent, que ce soit dans l'imagerie Saint Sulpicienne ou dans les improvisations déliquescentes de certains organistes par exemple; dans ce cas il illustre, par un affadissement du contenant, une perte d'efficacité de la liturgie et confine à la désacralisation. Mais en revanche, il est d'autres phénomènes collectifs, et non des moins inquiétants dont la motivation profonde n'est autre que la vocation du sacré qui continue sous différents visages à présider aux destinées de l'homme.

Et c'est ici qu'apparaît comme terrible notre responsabilité d'éducateurs dans la mesure où il nous appartient de donner à ce potentiel une orientation déterminée.

Bibliographie

— *Pour la période préhistorique* - Walter WIORA : « Les quatre âges de la musique ». (Petite bibliothèque - Payot.)

— *Pour la magie* - Jérôme-Antoine RONY : « La magie ». (Que sais-je ?)

— *Pour l'ambiguïté du Sacré* - Roger CAILLOIS : « L'Homme et le Sacré ». (« Idées » - N.R.F.)

— *Pour le temps sacré* - Mircéa ELIADE : « Le Sacré et le Profane ». (« Idées » - N.R.F.)

— « *Passion et Mysticisme* » - Denis DE ROUGEMONT : « L'Amour et l'Occident ». (Plon et 10/18.)

— *Pour la danse à l'église* - Jacques CHAILLEY : « 40.000 ans de musique ».

— *Pour les influences du Grégorien sur le folklore* - Carlo BOLLER : « La chanson populaire ». (In « Musica Aeterna ».)

— *Pour le processus de désacralisation* - ROLAND-MANUEL : (Notes de cours.)

ERRATA

N° 124 — page 16/126, 1re col., 3 lignes avant la fin, lire : « démarche culturelle » et non « culturelle ».
— page 17/137, 2e col., 4e paragraphe avant la fin, lire : « non moins célèbre » et non « néanmoins ».

SOLMISATION RELATIVE OU SOLFÈGE ABSOLU ?

par J. CHAILLEY

Nous avons, dans un précédent article (1), essayé de poser les données du problème : ne disposant que d'**une seule et même nomenclature** (les syllabes DO-RE-MI, etc.) **pour deux notions différentes** (la hauteur absolue et la hauteur relative, en abrégé H.A. et H.R.), nous avons évoqué quelques-uns des problèmes et des risques de malentendu que créait cette situation, expliqué historiquement pourquoi elle se présentait de la sorte, et passé sommairement en revue la manière dont, placés devant le même problème, avaient réagi quelques-uns des principaux pays.

En ce qui concerne la France, nous n'avons pas eu grand chose à dire sur ce dernier point : il ne semble pas que l'on se soit vraiment préoccupé du problème, et de plus en plus nombreux sont actuellement les pédagogues qui, en prenant conscience, font part de leurs doutes et de leur inquiétude.

L'une des anomalies qui les gêne le plus, lorsqu'ils sont attentifs à ces problèmes (et c'est leur métier de l'être) est l'**incohérence du système des syllabes** lui-même. Conçu pour la hauteur relative, avec intervalles déterminés d'une syllabe à l'autre, il s'est vu imposer sans modification une valeur de H.A. qui contredit la définition même qu'on en avait donnée. On enseigne que MI-FA est un demi-ton, puis on continue à chanter MI-FA sur l'intervalle d'un ton quand le fa est dièse ou quand le mi est bémol, voire d'un ton et demi quand les deux sont réunis. Dans ces conditions, quelle valeur pédagogique prend le système ? Le moins qu'on puisse dire est qu'il est fortement sujet à caution.

Le diagnostic de cette anomalie n'est pas une nouveauté. Dès la scission entre syllabes et lettres — c'est-à-dire dès le XVIII[e] s. — il s'est trouvé des esprits ingénieux pour proposer des modifications de syllabe, selon que les notes étaient naturelles ou altérées. Leur nombre est très considérable et certains de ces systèmes (il continue à en éclore tous les jours) sont extrêmement ingénieux (2). D'où vient donc que jamais aucun d'eux n'a pu dépasser le stade confidentiel du laboratoire, même lorsque — comme ce fut le cas voici une vingtaine d'années pour Nicolas Obouhow — ils trouvent l'appui moral de hautes autorités musicales et l'appui financier d'un grand éditeur ?

La réponse nous semble malheureusement claire. Nous ne travaillons pas sur table rase. Des milliers de musiciens ont appris et continuent à utiliser une nomenclature ancrée dans leur mémoire depuis 900 ans environ. Fût-il cent fois supérieur, aucun système édifié dans l'abstrait ne peut plus s'y substituer purement et simplement; seule peut réussir une adaptation ou une correction **tenant compte du système en vigueur,** et ses chances seront en proportion inverse du nombre de réflexes qu'il faudra modifier. Alors que toutes les tentatives de remplacement ont échoué, nombreux sont les aménagements qui ont « pris » : DO a remplacé UT, SI s'est intercalé au bout de l'hexacorde, les muances ont disparu, etc. Toute velléité de réforme qui ne tiendrait pas compte de cette donnée d'expérience nous semble — fût-ce à regret — vouée à l'échec.

Trois attitudes sont possibles. La première est de continuer à faire l'autruche et à « laisser courir » comme par le passé. N'insistons pas.

La seconde est de tenter un alignement sur le système étranger jugé le meilleur — et celui-ci, dans l'état actuel, nous semble être le hongrois. Les arguments ne manquent pas : unification internationale, appui sur un système existant, logique de la solution, et aussi le fait que les lettres, bien que non employées dans notre solfège, ne nous sont nullement inconnues : nous sommes habitués à les lire sur les catalogues d'éditions étrangères ou sur les tables d'harmonie de nos pianos. Je n'oserais cependant pas la préconiser sans réticence; il y a trop longtemps que ces lettres sont pour nous, si l'on peut dire, « lettre morte »; nous avons beau les connaître, elles nous semblent entachées d'abstraction (3), et le nombre des syllabes qu'il faudrait faire passer de la connaissance abstraite au réflexe immédiat est assez considérable (21 syllabes, soit 7 notes naturelles, 7 diésées et 7 bémolisées) pour que l'on y regarde à deux fois (il en allait différemment en Hongrie où, par tradition allemande, ces syllabes de lettres étaient vivantes quand la réforme fut entreprise). Peut-être des expériences limitées pourraient-elles nous éclairer sur la conduite à tenir dans l'avenir ?

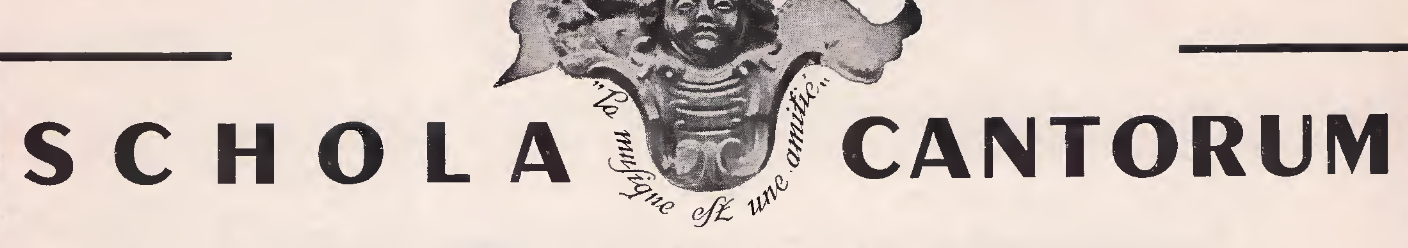
La troisième solution devient la meilleure si la seconde s'avère impossible : chercher dans le cadre de nos habitudes et de nos réflexes un procédé qui leur soit adaptable. C'est ici que l'ingéniosité de chacun peut se donner libre cours. Je me permettrai pour ma part une suggestion qu'il serait facile de mettre à l'essai sur une échelle réduite pour en tirer ultérieurement les conclusions. Elle consiste à CONSERVER POUR LA LECTURE SOLFIEE LES SYLLABES USUELLES DE NOS 7 NOTES EN AJOUTANT A LA FIN LA CONSONNE D, abréviation de « dièse » QUAND LA NOTE EST DIESEE, LA CONSONNE B, abréviation de « bémol », QUAND ELLE EST BEMOLISEE. Aucun réflexe n'est ainsi modifié : l'élève pense **ré dièse** et énonce **Red;** il pense **si bémol** et prononce **Sib.** Une seule très légère retouche : ne pas prononcer le L final de la syllabe **Sol,** sol dièse étant énoncé **Sod.** Je serait personnellement heureux de connaître, dans quelque temps, si ce système a pu être mis à l'essai et ce qu'il en est advenu.

Le second problème qui tourmente de nombreux professeurs est celui de l'attitude à adopter en ce qui concerne la **solmisation en H.A. ou en H.R.** Le problème ne se pose plus lorsque l'on dispose de deux nomenclatures distinctes, par exemple lettres pour la H.A., syllabes pour la H.R. Il est aigu par contre lorsque la nomenclature est la même dans les deux cas, et c'est malheureusement ce qui se passe pour le système français. Si l'on adoptait la solution ci-dessus suggérée pour la spécification des syllabes, rien ne serait changé à ce propos.

Si donc l'on conserve cette nomenclature unique, la nécessité d'un choix s'impose. Il ne m'appartient pas de parler ici ès qualité, ni de donner des « instructions » sur lesquelles seule a juridiction l'Inspection Générale responsable des programmes. Je ne puis que donner mon avis à titre personnel. Mais il y a bien longtemps que je réfléchis à ce problème, et cet avis est aujourd'hui formel. **Le professeur ne peut pas plus ignorer l'existence de la H.R. que celle de la H.A.,** et **l'une et l'autre doivent prendre place dans la pédagogie.** Le problème est de savoir quand et comment passer de l'une à l'autre. Le bon sens est d'accord avec l'exemple de nos voisins pour nous dire que **la première éducation musicale doit être à base de H.R.** Même si le professeur possède personnellement les réflexes de H.A. et même s'il lui en coûte, SON DEVOIR EST DE LES OUBLIER ET D'ENSEIGNER D'ABORD AUX ENFANTS A CHANTER DO A N'IMPORTE QUELLE HAUTEUR; qu'il le veuille ou non, c'est là la rançon de l'unicité de notre nomenclature (4). Mais en même temps il doit PREVENIR LES ELEVES que **ces mêmes noms de note** qu'il chante n'importe où pour la commodité vocale **se trouvent toujours à une hauteur conventionnelle et fixe quand on se sert du piano** ou d'autres instruments, et que cela **s'appelle la hauteur absolue.** DES QUE L'ELEVE EN SERA CAPABLE, ON LUI DEMANDERA DE TROUVER LA HAUTEUR ABSOLUE des notes qu'il a apprises en H.R., mais nous croyons que ceci représente déjà un stade assez avancé, presque celui du pré-professionnel qui se demande s'il ne va pas préparer le Conservatoire ou de l'élève qui fait 1/2 heure de piano chaque jour. Si les autres potaches quittent le lycée sans « avoir le LA », il n'y a pas de quoi en être consterné : ils n'ont rien à en faire dans la vie, pas même pour accorder leurs électrophones, puisque ceux-ci sont maintenant automatiquement « synchro ».

En somme, il ne s'agit de rien d'autre que d'avoir le courage d'enseigner les choses comme elles sont. Mais pour en arriver là, sur ce point et ailleurs, bien des « réformes » ne sont-elles pas nécessaires ?

(1) Voir " **Education Musicale** " du 1[er] décembre 1965.
(2) Nous avons dressé en juin 1950 un relevé des plus intéressants d'entre eux dans notre plaquette **Les notations musicales nouvelles** (Leduc). Pour les systèmes antérieurs à 1950, on consultera avec profit le 2[e] volume du **Handbuch der Notationskunde,** de Johannes Wolf (Peters).
(3) Telle est aussi l'opinion de Mlle Ribière-Raverlat.
(4) C'est aussi l'attitude « historique » indispensable pour pouvoir aborder certains problèmes de l'histoire de la musique.



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Grand Escalier

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes : radio, télévision, disque cinéma.

Salon Vincent d'INDY

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - ODEon 56.74

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Directeur du Conservatoire National de Musique de Nancy

C.A.E.M. 2e Degré 1965

Réalisation de la Basse

Allant

A

B

mutation

A

mutation

B

mutation

B

A

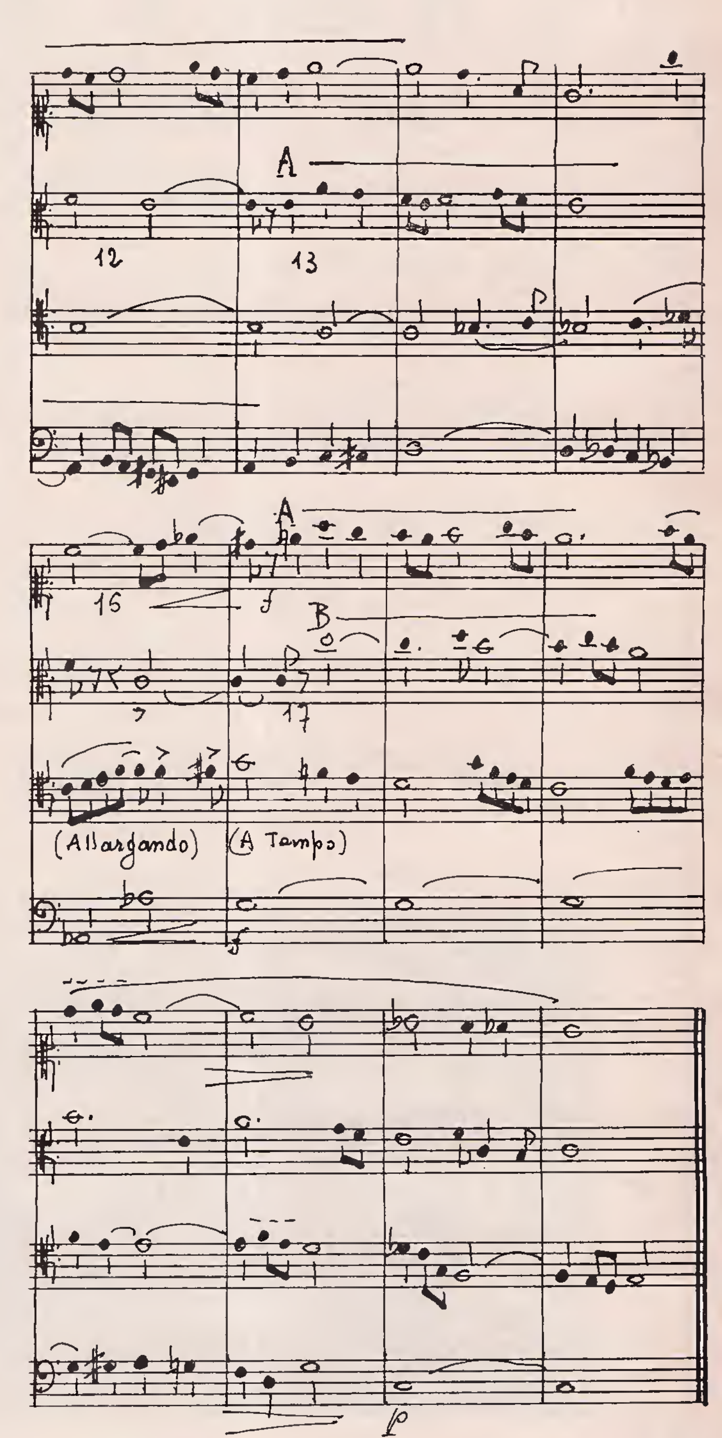
Mutation

A

B varié

8 9 10 11

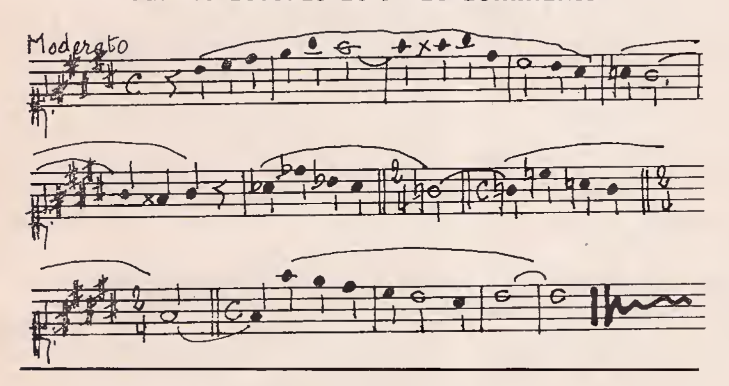
A

B varié

Le début de cette basse n'est pas sans analogie avec une exposition de fugue : à la 3e mesure des thèmes A et B, on remarque la « mutation » DO-SOL, SOL-DO. Il eut été souhaitable de pouvoir échelonner les « entrées » du grave à l'aigu : commencer à deux voix, puis trois voix et enfin quatre voix; cela nous a

semblé impossible. En effet, les thèmes A et B ne sont pas prévus pour se suffire à eux-mêmes : l'intervalle harmonique de quinte (FA-DO) au 1[er] temps de la seconde mesure est, à notre avis, indéfendable ! Il nous a donc fallu écrire ce début à trois parties en recommandant à l'Alto de chanter pp car il interprète là une « partie libre » non pourvue de l'exposition d'un thème essentiel (A ou B). Et cependant, il chante au-dessus des deux autres voix.

Aux mesures 10-11-12-13, le thème A est entendu au relatif mineur (imitation canonique entre ténor et soprano) : toujours le principe de la fugue. Mesure 15 : Fa mineur permettant un retour rapide au ton initial sur Pédale de dominante : là on retrouve les thèmes A et B en disposition aiguë dans la nuance « forte ». A la 16[e] mesure, le grand nombre de croches peut être justifié par un sentiment d'Allargando, suivi de tempo primo au début de la pédale de dominante.

Aux mesures 7-8-9-10, le Soprano croise avec l'Alto, celui-ci devenant partie supérieure. Il serait possible de supprimer ce soprano de remplissage harmonique; la voix ne rentrerait qu'à la 11[e] mesure avec le thème A : le « trois parties » qui en résulterait serait excellent..., portant principalement sur les accords de 7[e] de dominante.

Chant à réaliser, portant principalement sur les accords de 7[e] de dominante

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE BOURGES

DATE : Le concours aura lieu le JEUDI 24 FEVRIER 1966 à 10 heures, à l'Ecole Nationale de Musique, Esplanade Marceau, à Bourges.

DEPOT DES CANDIDATURES : Les dossiers doivent être déposés à la Mairie de Bourges, avant le 10 février 1966, dernier déai.

NOMINATION : Le candidat admis devra prendre ses fonctions le 1[er] avril 1966.

TRAITEMENT : Echelle de Professeurs (12/12[e]) prévue par l'arrêté en date du 27 juin 1962 (300-585 bruts).

PROGRAMME DU CONCOURS :

1° *Exécution instrumentale :*
  a) Sonate pour Violoncelle et Piano, de Claude DEBUSSY - Audition intégrale.
  b) Allemande de la 5[e] Suite, pour Violoncelle, seul, de J.-S. BACH.

2° *Lecture à première vue* et Lecture transposée.

3° *Orchestre*
Exécution de divers fragments d'œuvres du répertoire symphonique.

4° *Examen pédagogique.*

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat de l'Ecole Nationale de Musique de Bourges (18), Esplanade Marceau.

Henry LEMOINE et Cie

17, Rue Pigalle - PARIS-9[e] - C.C.P. Paris 5431 - Tél. 874-09-25

Extrait du Catalogue Général

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

FONTAINE (F.) - Traité de la théorie musicale	14,00
— Traité pratique du rythme	8,00
FUSTE-LAMBEZAT (M.) - Etude élémentaire rationnelle du solfège	4,60
— Principes élémentaires de théorie musicale ..	5,00

DEVOIRS - SOLFEGES DIVERS (UNE OU PLUSIEURS VOIX)

	sans accomp.	avec accomp.
BOULNOIS-SOHET (S.) - Les Devoirs :		
1[er] Cahier : 20 devoirs pour l'étude des notes en clé de sol ..	2,50	
2[e] Cahier : 23 devoirs pour l'étude des durées, silences, signes secondaires et mesures simples à 2/2, 3/4, 4/4	2,50	
3[e] Cahier : Etude de la clé de fa 4[e] ligne	2,50	
BOULNOIS-SOHET (S.) - Le solfège à l'école à 2 et 3 voix :		
1[er] volume	2,50	
2[e] volume	2,70	
3[e] volume	3,50	
FONTAINE (F.) - 20 leçons de solfège (clé de sol)	3,50	8,80
FUSTE-LAMBEZAT (M.) - Solfège progressif à 2 voix	4,60	
GAUBERT (R.) - Petites phrases à chanter ou à écrire (clé de sol)	2,50	
JAY (C.) - 40 leçons de solfège (sol et fa)	3,00	8,80
— 22 leçons de solfège (cinq clés)	2,50	7,00
— 30 leçons de solfège (sept clés)	3,50	8,80
LANNOY (R.) - 15 leçons de solfège (sept clés) .	3,50	8,80
LANTIER (P.) - 20 leçons de solfège (sept clés)	3,00	8,80
MANEN (C.) - 20 leçons de solfège (sol)		8,40
MEIN (J.) - 15 leçons de solfège pour les concours (sept clés)	3,50	8,80
NOEL-GALLON - 20 leçons de solfège à l'usage des Conservatoires (sol et fa)		8,40
ROUSSEL (A.) - Exercices et leçons de solfège élémetaires :		
1[re] année		4,60
2[e] année		4,00
PASSANI (E.) - 30 leçons de solfège (trois clés) .		6,70
SIMON (A.) - Solfions à 2 voix	4,00	
VERGNAULT (M.) - L'apprenti musicien .... Solfège pour l'étude des intonations et rythmes de base.	4,00	
— De la Chanson au Solfège. Solfège à une ou plusieurs voix pouvant servir à l'initiation au chant choral :		
1[er] volume	3,00	
2[e] volume	4,00	
VILLATTE (J.) - Livre à chanter pour la Jeunesse. Solfège scolaire avec paroles	6,00	
— Jeunes voix, 138 chœurs à 3 voix égales	6,00	
— Recueil à 3 voix, 170 chœurs à 3 voix égales	6,00	
— Variété, 550 textes musicaux, à une ou plusieurs voix	8,00	

L'ART RELIGIEUX AU XII^{e} SIÈCLE

par R. BRYCKAERT

Professeur d'Éducation Musicale au Lycée Chaptal

On sait que le XI^{e} siècle marque la renaissance de la sculpture en France. Mais on peut se demander comment se sont implantées les traditions romanes que nous connaissons aujourd'hui.

Le rôle de Cluny.

Les abbés saint Hugues, Pierre le Vénérable ou saint Odon adoptent la sculpture comme un auxiliaire puissant de la pensée religieuse.

Non seulement les artistes œuvrent en Bourgogne, mais rayonnent en Aquitaine, en Provence et jusqu'en Espagne.

Les abbés croyaient en la vertu de l'Art et saint Odon y voyait même un pressentiment du Ciel.

En même temps qu'eux, saint Bernard et les Cisterciens invoquent la pauvreté et le dénuement.

L'art du XII^{e} siècle est avant tout un art monastique. Les abbayes détenaient en leurs bibliothèques de riches manuscrits enluminés, témoins de l'ancien art chrétien.

Influence des manuscrits enluminés.

Nous nous bornerons, comme le fait Emile Mâle, à prendre comme exemple le portail de Moissac.

Le plus célèbre des manuscrits du Midi est l'Apocalypse de Saint-Sever (Bibliothèque nationale).

C'est un commentaire de l'Apocalypse, composé en Espagne par Beatus, abbé de Liebana. En 784, fuyant l'avance arabe, il se réfugie aux Asturies et commente le livre de saint Jean. Ce commentaire fut adopté par l'Eglise d'Espagne et recopié de siècle en siècle.

A côté du texte, d'admirables miniatures contribuèrent à son succès. Du X^{e} au commencement du XIII^{e} siècle, elles furent sans cesse reproduites, mais avec des variantes

L'abbaye de Moissac a dû posséder une copie de l'Apocalypse de Beatus.

Regardons maintenant la sculpture du tympan.

Le Christ y est en majesté entre les quatre animaux, symboles des évangélistes. En dessous, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, assis sur leur trône, pourtant coupes et vièles, regardent la figure centrale.

Cette image se montrait dans les basiliques de Rome, puis dans les manuscrits carolingiens; mais les vieillards y étaient debout et présentaient leur couronne à un Agneau.

Il n'y a donc pas de parenté directe entre ceux-ci et le tympan de Moissac. Par contre, le manuscrit de Beatus présente le Christ en Majesté, accompagné des quatre animaux. Les vingt-quatre vieillards, avec coupes et vièles, couronnés, forment tout autour un grand cercle. Ils sont assis sur des trônes, les anges volent dans le Ciel.

Ce sont les mêmes anges que ceux du tympan avec un front bas envahi par une épaisse chevelure, aux vêtements faits comme avec des bandelettes.

Le tympan de Moissac a subi directement l'influence du manuscrit de Beatus.

Outre les manuscrits, l'art du XII^{e} siècle découle de l'art chrétien oriental.

Origines orientales de l'Art chrétien.

Aux IV^{e}, V^{e} et VI^{e} siècles, l'art chrétien fut double :

a) art des villes grecques : Alexandrie, Antioche, Ephèse;
b) art des régions syriennes et de Jérusalem.

L'art des villes grecques a vu dans l'Evangile son côté lumineux, non son côté douloureux.

— Exemple : la Passion représentée sur les sarcophages.

La couronne d'épines que tient un soldat au-dessus de la tête de Jésus est une couronne triomphale. Devant ses bourreaux, Jésus garde l'attitude du héros antique.

Les artistes greco-chrétiens, restent païens par l'imagination. Le monde continue d'être peuplé, pour eux, de nymphes et de Dieux.

— Exemple : près de Jésus baptisé par Jean, ils représentent le Dieu du Jourdain, couronné de feuilles d'eau.

— Exemple : du fond de la mer rouge, que viennent de franchir les Hébreux, ils font surgir le génie de l'abîme, qui saisit Pharaon aux cheveux et l'entraîne dans le gouffre.

— Exemple : David est représenté en compagnie d'une Muse; la Mélodie.

— Exemple : Isaïe, debout, est représenté entre une déesse au voile sombre (Nuit), et un enfant portant une torche (Point du Jour).

— Exemple : le Christ des Grecs n'est pas un homme de trente ans. C'est un jeune homme imberbe, presque un adolescent.

Les Grecs d'Asie Mineure et d'Antioche lui donnent les cheveux longs; ceux d'Alexandrie les cheveux courts.

Ce Christ avait du charme, mais manquait de majesté. Les artistes ont placé derrière sa tête, pour en faire un Dieu, le nimbe circulaire qu'ils donnaient parfois à leurs divinités.

Par contre, l'art des Mosaïques de Jérusalem et des monuments syriens est né dans les lieux où s'est déroulé l'évangile, et présente un accent de vérité.

Le Christ y est un Syrien dans la force de l'âge, à la barbe noire et aux cheveux longs.

La Vierge hellène avait la tunique, la coiffure et les boucles d'oreilles des grandes dames d'Alexandrie ou d'Antioche, l'art syrien l'enveloppe dans le long voile, le « maphorion », qui cache les cheveux.

Dans cet Art destiné à éterniser les événements de l'Evangile pour les pèlerins, la Nativité se place dans la grotte, l'annonce faite aux Bergers montre la Tour où l'ange était apparu.

Il a, avant tout, un caractère de grandeur jamais atteint où l'Evangile n'est pas une touchante histoire, mais une série de Dogmes définis par les Conciles.

A Monza, dans la scène de l'Ascension, Jésus monte au ciel dans une auréole portée par des anges.

La Vierge de son côté, assise de face, sur un trône, porte l'Enfant au milieu de sa poitrine. A sa droite sont les Mages, à sa gauche les Bergers. C'est la Vierge souveraine, reprise ensuite à l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, puis aux fresques de Santa-Maria-Antica à Rome et aux portails historiés du XII^{e} siècle.

Les scènes de l'Evangile furent traitées au XII^{e} siècle suivant les manuscrits que possédaient les abbayes suivant la formule hellénistique ou suivant la formule syrienne.

— Exemple : **la scène de l'Annonciation :** chez les Grecs, la Vierge est assise, l'ange se présente, elle reste immobile.

C'est le thème employé aux fresques des Catacombes de Priseille. Un peu plus tard, elle laissera tomber le fuseau sur lequel s'enroulait le fil de pourpre. (Les Apocryphes nous disent qu'elle filait le voile du Temple quand l'ange lui apparut.)

Ce thème est utilisé sur un sarcophage de Ravenne, une étoffe du Latran et des ivoires d'Alexandrie.

Dans l'art syrien, la formule est toute différente. Elle apparaît dans une des ampoules de Monza qui reproduit la mosaïque de l'église de Nazareth.

La Vierge qui était assise se lève et semble acquiescer au message divin l'Idée est plus profonde.

Dès le VI^e siècle, cette Annonciation se répand en Orient. Elle est représentée aux fresques de Cappadoce.

En France, au XII^e siècle, les deux formules coexistent.

La Vierge est assise au chapiteau de Saint-Martin-d'Ainay à Lyon, au chapiteau de Lubersac (Corrèze), à Saint-Trophyme d'Arles. Mais elle est debout au vitrail de Chartres (XII^e siècle), au portail de la Charité-sur-Loire, au Musée des Augustins de Toulouse.

— Ex. : **La Visitation :** représentée par l'art hellénistique dès le V^e siècle au sarcophage de Ravenne. L'attitude grave et noble, Marie et Elisabeth s'avancent l'une vers l'autre.

L'art syrien représente la scène avec plus de passion. Les deux femmes se jettent dans les bras, l'une de l'autre, et s'étreignent (fresques de Cappadoce).

Au VI^e siècle, la basilique de Parenzo en Istrie, garde le caractère hellénistique de la scène.

A la Bibliothèque nationale, le manuscrit de Saint-Grégoire-de-Naziance est syrien d'inspiration.

Citons encore, se rattachant à l'art grec, le porche de Moissac, le portail de Vézelay, le vitrail de Chartres; à la formule syrienne se rattachent le chapiteau du Triforium de Saint-Benoît-sur-Loire, le chapiteau du Cloître d'Arles, les bas reliefs de la Trinité de Fécamp.

L'Iconographie traditionnelle se trouve encore enrichie par les drames liturgiques qui, dès le X^e siècle, se jouaient dans l'Eglise.

Influence du drame liturgique.

Dès le XII^e siècle, pendant la semaine de Pâques, généralement aux Vêpres du mardi, on jouait la rencontre du Christ et des Pèlerins d'Emmaüs.

On y voyait s'avancer deux voyageurs, un bonnet sur la tête, un bâton à la main, en chantant à mi-voix : « Jésus notre Rédempteur, notre amour, notre désir ».

Alors apparaissait le Christ sous l'aspect d'un pèlerin. Il avait Lui aussi un bâton et une panetière suspendue à l'épaule. Le Christ n'était pas reconnu et les trois personnages bavardaient des événements qui venaient de se passer à Jérusalem. Tout en bavardant, ils arrivaient devant une table dressée et ils s'asseyaient. Le Christ disait alors : « Je vous laisse ce pain et je vous donne ma paix », puis il disparaissait.

C'est alors qu'ils devinaient qui était cet étranger et ils se remettaient en marche.

Dès le XII^e siècle, le thème fait partie de l'iconographie. Il est représenté au bas relief du cloître de Silos en Espagne. Le Christ y porte une besace ornée d'une coquille comme les pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Il est également sculpté au chapiteau du cloître de la Daurade au Musée des Augustins à Toulouse, puis au pilier du cloître de Saint-Trophyme d'Arles en même temps qu'au vitrail de Chartres.

Or, les manuscrits byzantins du XI^e siècle ne présentent rien de pareil. On peut donc penser à une influence directe du drame liturgique.

Mais certains hommes de génie ont aussi contribué à enrichir l'iconographie. Ce sera le cas de Suger.

Influence de Saint-Denis et de Suger.

Quand l'iconographie se transforme, c'est qu'un penseur a collaboré avec les artistes.

Grâce à Suger, Saint-Denis a été à partir de 1145, un foyer de rayonnement.

Ses innovations sont nombreuses :

a) il impose un type nouveau de déambulatoire avec chapelles rayonnantes à nervure médiane, imité à Saint-Germain-des-Prés, à Senlis, à Noyon, à Saint-Leu-d'Esserent, à Saint-Pourçain, à Ebreuil, à Vézelay, à Saint-Etienne-de-Caen;

b) il propose en sculpture une iconographie d'où naîtront les portails de Chartres, d'Etampes, de Provins, du Mans et d'Angers;

c) les vitraux de Saint-Denis sont imités en France et en Angleterre.

Plusieurs chapitres de l'iconographie du XIII^e siècle furent d'abord à Saint-Denis, **l'arbre de Jessé,** est une des inventions de Suger.

De Jessé sort un arbre. Assis, les uns au-dessus des autres, s'étagent les rois. Ils n'ont ni couronne, ni sceptre, ni banderole; ne jouent pas de la harpe comme ils le feront plus tard. Au-dessus d'eux, la Vierge, et, enfin, un Dieu sur qui planent les sept colombes du Saint-Esprit. Des deux côtés de l'Arbre, se superposent les Prophètes.

Il en est ainsi comme du verset d'Isaïe : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige et, sur elle, reposera l'Esprit du Seigneur ».

Ce thème était représenté à Saint-Denis et l'arbre de Jessé à la verrière du portail royal de Chartres, au XII^e siècle, en est la copie.

Note. - Cet article est une étude faite à partir des remarquables ouvrages d'Emile Mâle, sur l'art au Moyen Age.

DONNE

Célèbres cahiers d'Enseignement

Une réimpression soignée, sur bon papier, vient d'en être faite, et tous sont livrables à lettre lue :

Donne.	QUESTIONNAIRE, C. Elément...	2,30 F.
—	REPONSES, C. Elémentaire.....	2,30 F.
—	QUESTIONNAIRE, C. Supérieur.	2,30 F.
—	REPONSES C. Supérieur.......	2,30 F.
Gruet.	GRANDE THÉORIE faisant suite aux questionnaires de Donne	5,50 F.

HANSEN

LES TROIS CAHIERS D'ÉCRITURE MUSICALE:

chaque .... 2,10 F.

Ces cahiers sont imprimés sur beau papier écriture, extra fort de première qualité.

En vente chez votre Fournisseur habituel :

Expédition assurée dans les plus brefs délais

A. LEDUC éditeur à PARIS

175, rue St-Honoré - 073-12-80 - C.C.P. 1198

collection

MUSICIENS de tous les temps

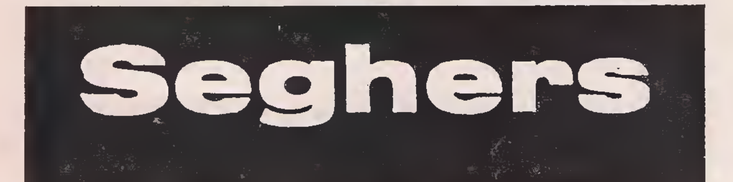
formule poche

Cette collection, dirigée par Jean Roire, est consacrée aux plus grands compositeurs classiques et contemporains. Les volumes sont dus aux meilleurs musicologues qui, avec clarté et objectivité, s'adressent à tous les amateurs de musique, qu'ils soient initiés de longue date ou au stade des premières découvertes.

Parus :

1. **CHOSTAKOVITCH**, par Michel R. Hofmann
2. **PROKOFIEV**, par Michel R. Hofmann
3. **HAYDN**, par Marc Vignal
4. **MONTEVERDI**, par Roger Tellart
5. **LISZT**, par Alfred Leroy
6. **BEETHOVEN**, par Jean Witold
7. **FRANCIS POULENC**, par Jean Roy
8. **J.-S. BACH**, par Claude Lehmann
9. **TCHAIKOVSKI**, par Guy Erismann
10. **CHOPIN**, par Jean-Marie Grenier
11. **RAVEL**, par Georges Léon
12. **RICHARD STRAUSS**, par Claude Rostand
13. **BRUCKNER**, par Michel Lancelot
14. **BIZET**, par Frédéric Robert
15. **BRAHMS**, par Bernard Delvaille
16. **SCHUMANN**, par Emmanuel Buenzod
17. **SCHUBERT**, par José Bruyr
18. **STRAVINSKY**, par Michel Philippot
19. **VIVALDI**, par Marcel Marnat
20. **MASSENET**, par André Coquis
21. **MESSIAEN**, par Pierrette Mari
22. **SIBELIUS**, par Marc Vignal
23. **DEBUSSY**, par Antoine Goléa
24. **VERDI**, par Jean Malraye

Dans chaque volume de 192 pages : une biographie du musicien, une étude de l'œuvre musicale et des écrits, un choix de textes, un catalogue complet des œuvres; une discographie, de nombreuses illustrations.



Catalogue EM gratuit sur demande, 118, rue de Vaugirard, Paris-6e

RENCONTRES INTERNATIONALES 1966
du
FESTIVAL DE BAYREUTH
destinées à la jeunesse

Ces rencontres auront lieu du 8 au 30 août 1966.

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans; les étudiants et étudiantes, s'ils sont plus âgés devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Il est indispensable d'effectuer le virement des droits d'inscription (DM 8,—) au compte N° 1844 de la « Städtische Sparkasse Bayreuth » en même temps que l'expédition du formulaire d'inscription. C'est seulement après réception du virement que l'inscription sera confirmée aux participants. Droits de participation, y compris les repas de midi, DM 90,—. Date limite pour ce versement : 1er juin 1966.

L'hébergement est gratuit grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Le repas de midi se prend en commun au Centre des Rencontres. On trouvera également (surtout pour le petit déjeuner et le dîner) à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. Une arrivée prématurée ou un départ retardé sont exclus.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement relatif à l'utilisation du lieu d'hébergement et de se présenter au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

PROGRAMME DES RENCONTRES :

Cercles d'études : chœur, orchestre. — Séminaire sur Wagner et Forum consacré à Bayreuth. — Rencontre internationale de jeunes auteurs. — Exposition internationale. — Manifestations publiques : Concerts, représentations d'opéras et de pièces de théâtre, lectures d'auteurs, conférences et discussions, Fête d'été à l'Eremitage. — Possibilité d'assister aux représentations suivantes : « L'Anneau du Nibelung », « Parsifal », « Tannhäuser », « Tristan ».

REPRESENTATIONS DU FESTIVAL :

11-8 : Tannhäuser; 16-8 : Tristan; 18-8 : Parsifal; 23-8 : Or du Rhin; 24-8 : La Walkyrie; 26-8 : Siegfried; 28-8 : Le Crépuscule des Dieux.

PRIX DES PLACES :

DM 15,— DM 20,— DM 25,— DM 30,—.

Pour tous autres renseignements (bulletins d'inscription, etc...), s'adresser à :

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL
DESTINEES A LA JEUNESSE :
8580, Bayreuth
Boîte Postale : 2225

ANCIENNE MAISON

PASDELOUP

COUILLÉ & Cie

89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12

TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
VENTE LOCATION - RÉPARATIONS

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

FEVRIER

MARDI 1er :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 2 :
Initiation à la musique : Symphonie sur un chant montagnard (d'Indy).
Chant : Mon père et ma mère (chant populaire de Bretagne) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 4 :
Solfège 2e année : 8e leçon (la pause et la demi-pause).

MARDI 8 :
Chant : L'avocat (chant populaire d'Ile-de-France) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 9 :
Initiation à la musique : Cendrillon (Prokofiev).
Chant : Mon père et ma mère (suite de l'étude).

VENDREDI 11 :
Solfège 1re année : 8e leçon (étude du ré).

MARDI 15 :
Chant : L'avocat (suite de l'étude).

MERCREDI 16 :
Initiation à la musique : Révision des œuvres de d'Indy et Prokofiev.
Chant : Mon père et ma mère (fin de l'étude).

MARDI 22 :
Chant : L'avocat (fin de l'étude).

MERCREDI 23 :
Initiation à la musique : Révision des œuvres présentées au cours du 1er trimestre.
Chant : Séance de révision.

VENDREDI 25 :
Solfège 2e année : 9e leçon (étude du si grave).

Pour les Jeunes... Musiques du Monde !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne France-Culture.

Jeudi 10 février (de 11 h à 11 h 30) :

— Danses Hongroises n° 1 et 5 de BRAHMS.

— Concerto pour orchestre de BARTOK (extraits).

Jeudi 24 février (de 11 h à 11 h 30) :

— Suite symphonique du « Petit Renard Rusé », de JANACEK (création en France).

—*—

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), éditées par « Musique et Culture ».

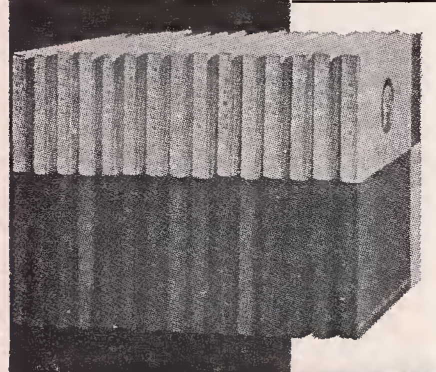
Pour tous renseignements écrire à « Musique et Culture », 24, avenue des Vosges - Strasbourg - 67.

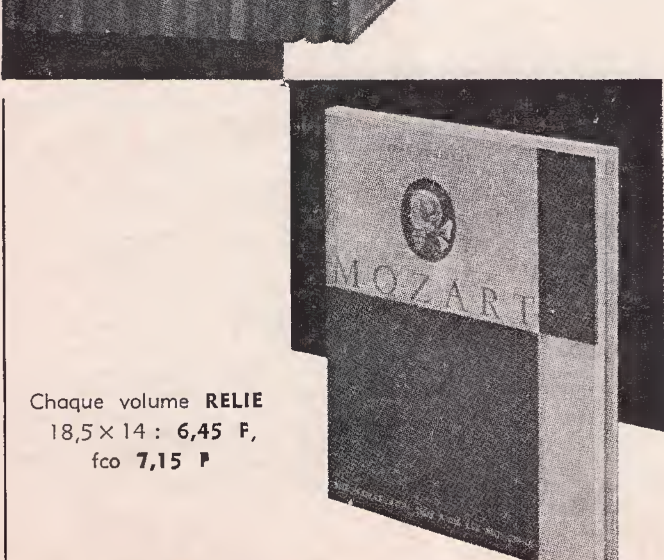
(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le **« Grand Prix International de l'Académie Charles Cros 1965 »** dans la section PEDAGOGIE.)

Réimpression

25 LEÇONS DE SOLFEGE

— En Clés de Sol 2e et Fa 4e —
Avec accompagnement de piano
par **Yvonne DESPORTES**
Professeur au Conservatoire National de Musique de Paris
Prix : **8,20 F**
En vente chez Heugel et Cie, Paris
——— 2 bis, rue Vivienne ———
et chez tous les Marchands de Musique





Chaque volume **RELIE**
18,5 × 14 : **6,45 F**,
fco **7,15 F**

PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

...Consacrées à tous les grands maitres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « ...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maitres. »

DISPONIBLES : BACH, BEETHOVEN, BERLIOZ, CHOPIN, COUPERIN, GOUNOD, HAYDN, LISZT, MASSENET, PARAY, RAMEAU, RAVEL, SCHUBERT, WAGNER (en réimpression : DEBUSSY, HONEGGER, MOZART, SCHUMANN).

● **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** ● POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., B.P. 344, LYON R.P.

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (VII)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

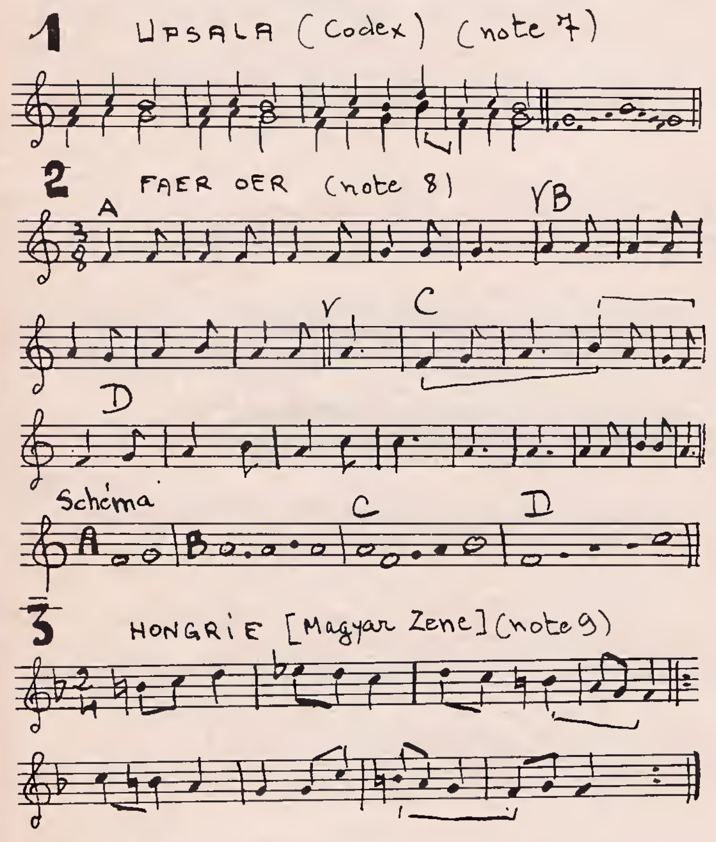
CHAPITRE V

Le triton en Europe.

Il est un fait reconnu, c'est que « les cultures mégalithiques connurent l'agriculture et se situèrent en Europe à la dernière étape des temps néolithiques, caractérisés par l'emploi du métal. A cette époque parut à son apogée la philosophie de la nature et la religion mégalithique; ensuite son influence s'est manifestée partout en Europe jusqu'au Moyen Age » (1).

Marius Schneider, dans la conclusion du même ouvrage, aboutit à l'hypothèse fort séduisante que « les propagateurs du mégalithisme furent des peuples de race europoïde de culture tauride ».

Les divers exemples de triton que nous donnerons dans ce chapitre sont, pensons-nous, assez caractéristiques pour être rapprochés de certains peuples asiatiques, quoique l'aspect de ce triton soit souvent assez différent : quinte diminuée, pentacorde avec attraction du quatrième degré sur le cinquième (influence instrumentale), gamme heptatonique à triton (Mode de fa). « Ces formes musicales à base de triton purent persister, spécialement dans la culture pastorale, jusqu'au XIX^{e} siècle en Europe et subsistent jusqu'à nos jours en Asie et en Afrique » (2).



« Le système primitif fa-sol-la-si s'agrandit progressivement avec un do supplémentaire, puis s'amplifia à sept sons, grâce aux cultures taurides tardives » (1).

Nul doute que les exemples donnés ici ont un « air de famille » assez étrange; certains, comme ceux de Suisse, ont subi, d'après Carl Stumpf, l'influence instrumentale du Cor des Alpes (Alphorn) dont Marius Schneider nous dit : « avec sa série caractéristique d'harmoniques dans laquelle la 7^{e} et la 11^{e} harmoniques se situent entre le la et le si bémol et entre fa et fa dièse, c'est-à-dire entre les sons de l'obscurité et les sons de la lumière ».

D'autres, en Espagne notamment, ont un tétracorde à triton amplifié d'un do et d'un ré, formant une sorte de pentatonique irrégulier allié à un **mouvement ternaire** (cf. Nias, Florès, Assam, Thibet, Australie...), pentatonique dont on a expliqué la formation (3) à partir de tierces et non plus de quintes.

Ailleurs, en Grèce, c'est un chant entièrement basé sur les cinq notes de la quinte diminuée si-do-ré-mi-fa avec comme degrés FORTS, SI et FA.

Le tétracorde à triton se trouve aussi en Italie, en montant, mais revient à la quarte légèrement augmentée en descendant **(exemple 6).**

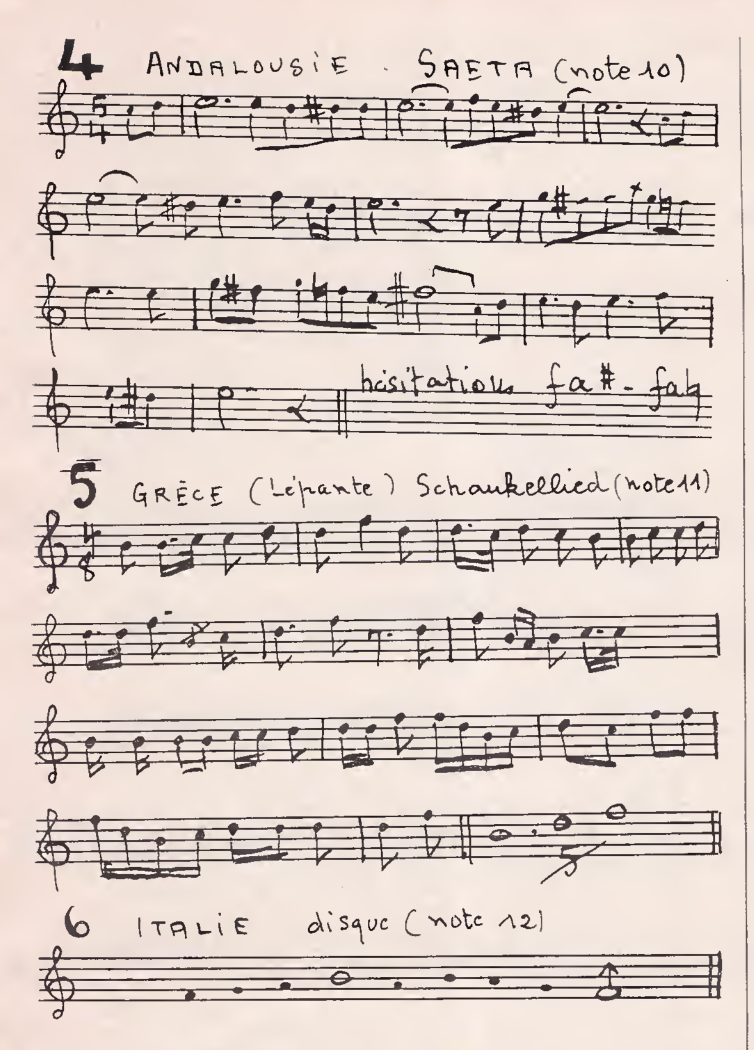
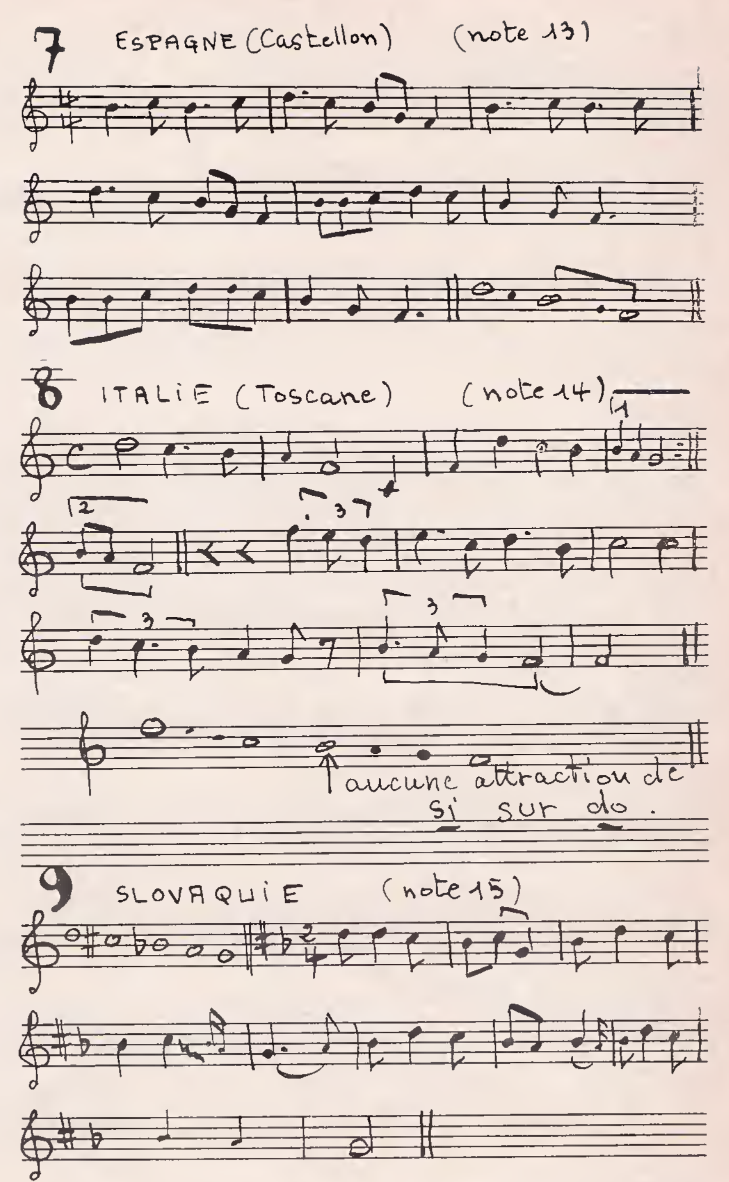
En Toscane, nous avons été très surpris de rencontrer cet intéressant exemple **(exemple 8),** où le tétracorde à triton a un aspect cadentiel au sein d'un mode de fa, que l'on trouve également en Hongrie (**exemple 3,** communiqué par M. Gergely. Le mode de fa, contrairement à ce que dit M. John Dewey dans sa thèse sur Bela Bartok, existe bel et bien en Hongrie). Dans l'**exemple 3,** on peut noter le son initial si et le son final fa.

Deux autres exemples très frappants : le premier **(exemple 1)** est un gymel d'Upsala où l'attirance pour le triton est très nette dans la voix inférieure. Le second **(exemple 2)** nous donne toutes les phases intermédiaires : seconde majeure, structure autour du la avec note inférieure sol et note supérieure si en position faible, tétracorde à triton avec fa et si en position forte, enfin apparition du do, le tout, une nouvelle fois, dans un rythme ternaire.

Il faut signaler aussi les exemples cités par Galpin : « ...les plus vieilles traditions vocales de la Synagogue juive sont conservées dans le Néguinoth-cantillations accentuées de l'Ecriture-préservées avec une grande pureté par les Juifs du Nord de l'Europe et qu'on dit avoir été transmises au temps d'Ezra (5^{e} siècle avant J.-C.). Là, dans le manuel officiel, nous notons qu'à la lecture des Prophètes, cette échelle à triton était employée; seulement dans une note de passage occasionnelle se trouve la quarte traitée comme juste » (4).

Le même auteur relève l'usage de la même échelle chez les « Russian Finns » du XVIII^{e} siècle, et dans l'échelle naturelle d'un chanteur de bag-pipe des Highlands en Ecosse.

Enfin, les exemples les plus surprenants, nous les avons trouvés cités par Kresanek et Bardos dans deux articles d'un livre à la mémoire de Bela Bartok (5 et 6) : les **exemples 9** à **20** sont très intéressants à étudier du point de vue triton : mode de fa, attraction dans le pentacorde, du quatrième degré, **tétracorde à triton, PUR** ou avec adjonction d'un ou de deux sons supplémentaires (génération par tierces ?) : Slovaquie, Hongrie, Roumanie, Islande, Israël, l'éventail géographique est grand, on le voit.



Nous pensons qu'avec tous les exemples déjà proposés, le lecteur peut se faire une certaine idée d'une HIERARCHIE possible dans le classement des échelles à triton : il est évident qu'elles n'ont pas toutes la même importance, et que ce qui est fondamentalement **structurel** dans tel exemple ne l'est plus du tout, ou l'est fort peu dans un autre. Cet essai de classification des échelles à triton nous l'avons tentée pour l'Afrique, elle sera bien entendue applicable aux chapitres I à VII inclusivement. Nous avons préféré, au cours de ces sept premiers chapitres, faire découvrir au lecteur, comme nous l'avons découvert nous-mêmes, c'est-à-dire, en cherchant, un peu partout dans le monde, les diverses modalités des systèmes à triton. Une telle étude ne pouvait se présenter d'une façon dogmatique, commençant en quelque sorte par la conclusion, et nous pensons que cette promenade géographique, plus empirique que rigide, nous aura ainsi préparés à notre classification africaine.

CHAPITRE VI

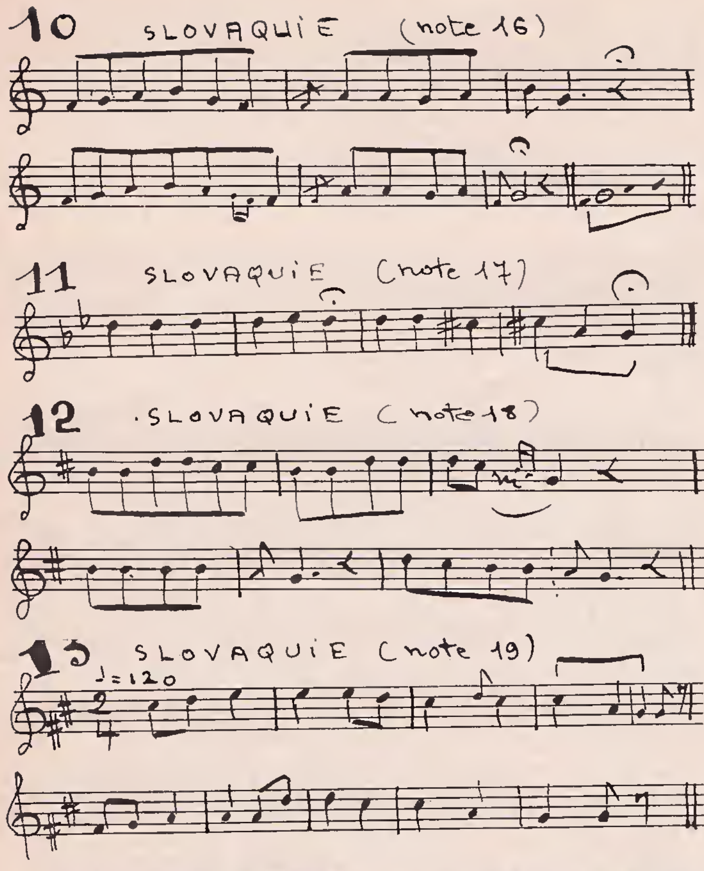
Indiens d'Amérique - Esquimaux.

Quoique nous n'ayions pas approfondi l'étude du triton en Amérique et chez les Esquimaux, il nous a été relativement facile de découvrir chez ces peuples, dans leur musique vocale, soit de simples sauts de triton sans incidence structurelle **(exemple 31)**, soit une formule cadentielle Ré bémol-sol descendante, qu'on trouve en général à la fin des phrases qui tournent autour d'un son unique sol **(exemple 27)**, soit même un tétracorde à triton sol-fa-ré bémol avec note finale ré bémol, le sol étant en position forte **(exemple 29**, il s'agirait ici plutôt d'un tricorde à triton).

Chez les Indiens d'Amérique du Nord, quelques exemples extrêmement caractéristiques, mais assez rares, eu égard au nombre important de textes parcourus, tous pentatoniques réguliers en général.

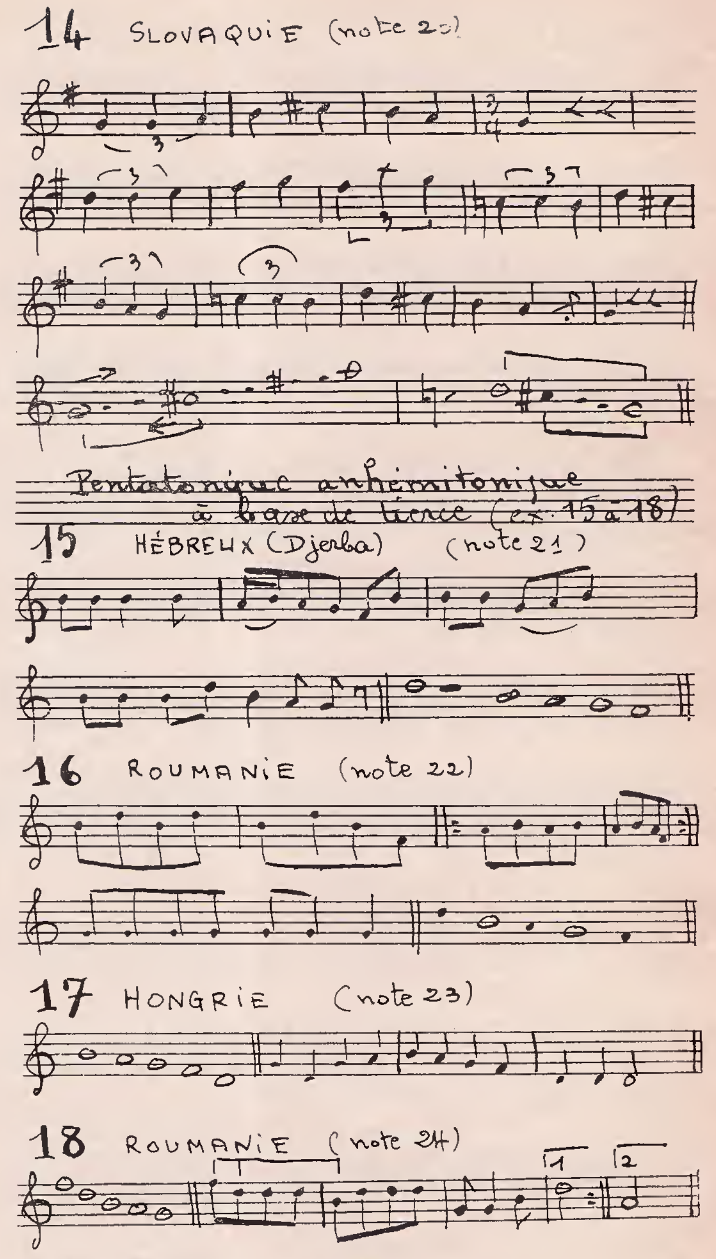
Chez les Indiens Washo **(exemple 33)**, une progression intéressante par secondes majeures : seconde, tierce, tétracorde à triton. On y trouve même, pour finir l'autre forme, renversement, la quinte diminuée.

Les Indiens Kiowa **(exemple 34)** ont un système irrégulier à base de secondes majeures et tierces majeures, faisant apparaître un tétracorde à triton do-si bémol-sol bémol qui termine le chant. C'est un des exemples les plus curieux rencontrés en Amérique : il faut dire qu'il se rapproche singulièrement des chants à triton d'Indonésie. Ici, une remarque va nous être très utile pour ce qui va suivre : au fur et à mesure de nos recherches, s'est précisée en nous l'idée, qui n'est au fond qu'une constatation, que l'intervalle de SECONDE est à la base de toutes ces échelles à triton, la tierce nous paraissant beaucoup moins stable... Nous sommes heureux d'avoir acquis cette quasi certitude avant d'avoir pris connaissance de la même suggestion faite par Jacques Chailley dans le récent ouvrage : « La résonance dans les échelles musicales », publié par le C.N.R.S. en 1963. Certes, et particulièrement en Afrique, la tierce a une importance extrême dans la formation des échelles, mais l'intervalle de seconde est en général beaucoup plus stable.

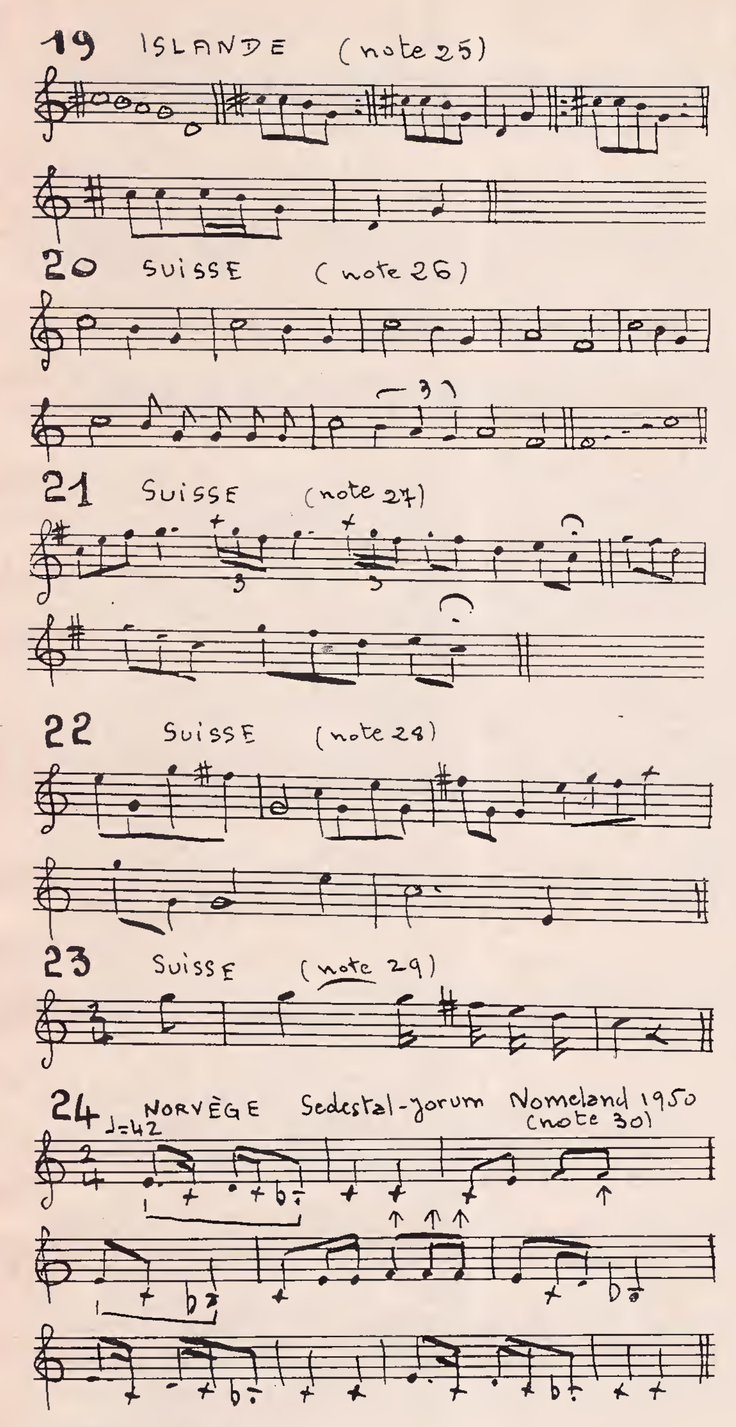


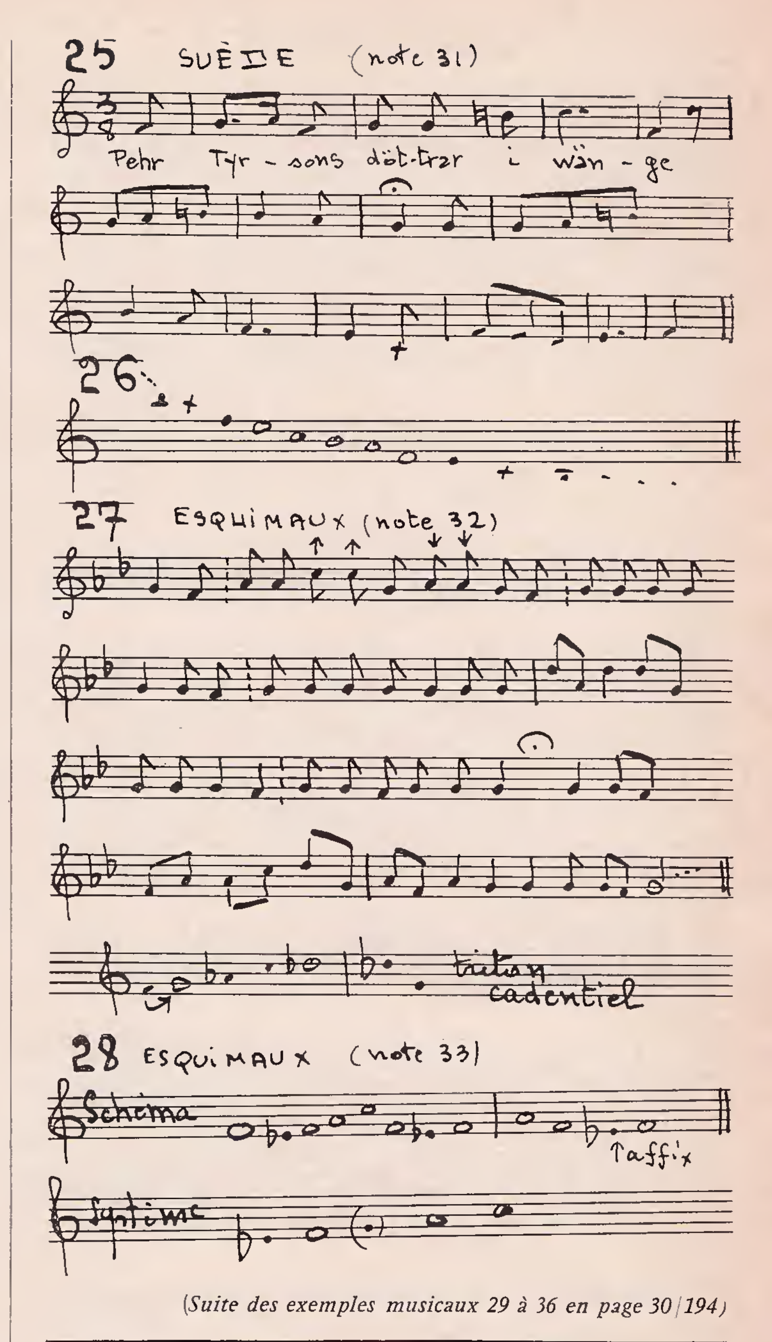
L'aspect quinte diminuée, assez courant, se trouve chez les Makuschi **(exemple 35)**, les Makurap **(exemple 36)**; il s'agit d'empilements de tierces, plus particulièrement dans l'**exemple 36** : ré-fa, ré-si donnent une quinte diminuée si-ré-fa.

L'**exemple 26**, les Yuma d'Arizona, présente une réelle attirance pour le triton; le si, appogiature du do, puis broderie du la, se consolide (la-si-fa puis, en montant, fa-la-si) par deux fois pour donner finalement l'échelle de l'**exemple 26** qui se rapproche singulièrement des modes de la musique japonaise.

(A suivre.)

Notes.

1. Marius Schneider, El Origen... (op. cit. p. Appendice IV, pp. 370 sqq.
2. Kirby (P.R.), Musical Instruments of the Native Races of South Africa; reprinted (Johannesburg Witwatersrand University Press, 1953). L'édition par nous utilisée est celle de 1934 : Oxford University Press, London. Humphrey Milford, 1934, p. 25 : « ranz des vaches des peuples de culture pastorale hamitique d'Afrique méridionale, danse dans un cercle d'hommes et de femmes sous la forme du ranz des vaches ».
3. Lajos Bardos, Natürliche Tonsysteme Methode ihrer Messung, in Studia memoriae Belae Bartok sacra. - Editio secunda Aedes Academica scientarum hungaricae Budapestini MCMLVII, p. 238.
4. Galpin, The music of Sumerians, Cambridge 1937, p. 40.
5. Jozef Kresanek, Bartoks Sammlung Slowakischer Volkslieder - in Studia... (cf. note 3), pp. 51-69.
6. Bardos, op. cit. pp. 209-249.
7. Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, vol. 2, p. 1, ex. 2.
8. Ibid. p. 1, ex. 3.
9. Kresanek, op. cit. Magyar Zene 1961, N^os 7 et 8, p. 36.
10. Marius Schneider, El Origen... (op. cit. pp. 13, N° 17b).
11. Marius Schneider, Article Musik, in Lehrbuch der Völkerkunde, par Adam und Trimborn, 1958, F. Enke, Stuttgart, ex. n° 22.
12. Disque UNESCO 5-18, cité par J. Chailley, in Formation et transformation du langage musical... (op. cit.), pp. 167-168.
13. Marius Schneider, El Origen... (op. cit.), p. 9, N° 11g).
14. Ibid., p. 9, N° 11h).
15. Kresanek, op. cit., N° 3, p. 58-59.
16. Ibid., N° 4, p. 59.
17. Bardos, op. cit., p. 237, d'après Leos Janacek.
18. Kresanek, op. cit., N° 5, p. 59 (Wiegenlied).
19. Ibid., p. 60.
20. Ibid., N° 19, p. 66.
21. Bardos, op. cit., p. 238, d'après Lachmannp. 109.
22. Ibid., d'après Bartok : Chansons populaires roumaines du département de Bihar, Bucaresti 1913.
23. Ibid., c) d'après Rajeczky Benjamin.
24. Ibid., e) Bihar.
25. Ibid., p. 239 d'après Leifs Jon : Isländische Volkslieder (Wolfenbüttel, Berlin 1929).
26. Marius Schneider, El Origen..., p. 9, N° 11j).
27. Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, p. 88.
28. Ibid., p. 89.
29. Ibid., p. 90.
30. Liv Greni, Article sur la Musique norvégienne in Colloques de Wégimont, N° 1, 1956, pp. 154-168. Elsevier, éditeur.
31. Ahlström Nordiska folkvisor, N° 220 (cité par Gevaert dans Histoire et Théorie de la musique dans l'Antiquité, Gand 1875, p. 138).
32. Zygmunt Estreicher, Die Musik der Eskimos, Anthropos 45, Fribourg 1950, pp. 659-720, p. 716, N° 3.





(Suite des exemples musicaux 29 à 36 en page 30/194)

33. Ibid., p. 716, N° 8.
34. Ibid., p. 717, N° 10.
35. Paul COLLAER, Chants et airs des peuples de l'Extrême-Nord, Colloques de Wégimont III, Elsevier, pp. 127-147, p. 145, N° 14 (notes p. 136) : « Koriakmin-Khabarov, peuple Koriake. Chant satirique. « Sans dents, sans queue » : paroles moqueuses adressées par une jeune fille à un jeune homme ».
36. Ibid., p. 145, N° 15 : « Kamischtsloï-Khrabarov Tigilsk. Ambitus de neuvième; sauts de triton. Chant de travail ».
37. Ibid., p. 145, N° 16 : « Ancienne chanson de danse. Khabarovsk. Sauts de triton ascendants. Sur 19 chants, dans le Haut-Nord asiatique, 3 chants avec triton ».
38. Mc ALLESTER, Peyote music, N° 40.
39. Ibid., N° 72.
40. Marius SCHNEIDER, Primitive music, in New Oxford History of Music, p. 70, N° 88.
41. Ibid., p. 65, N° 38.

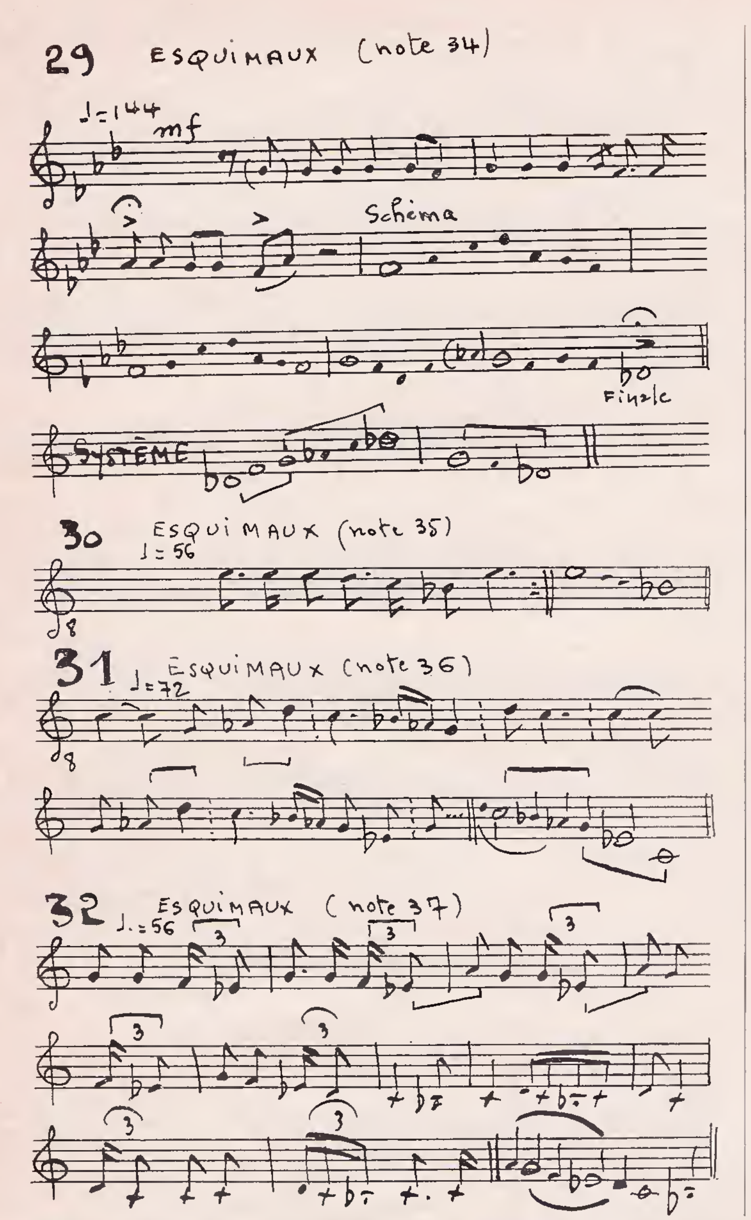
PAUL DUKAS

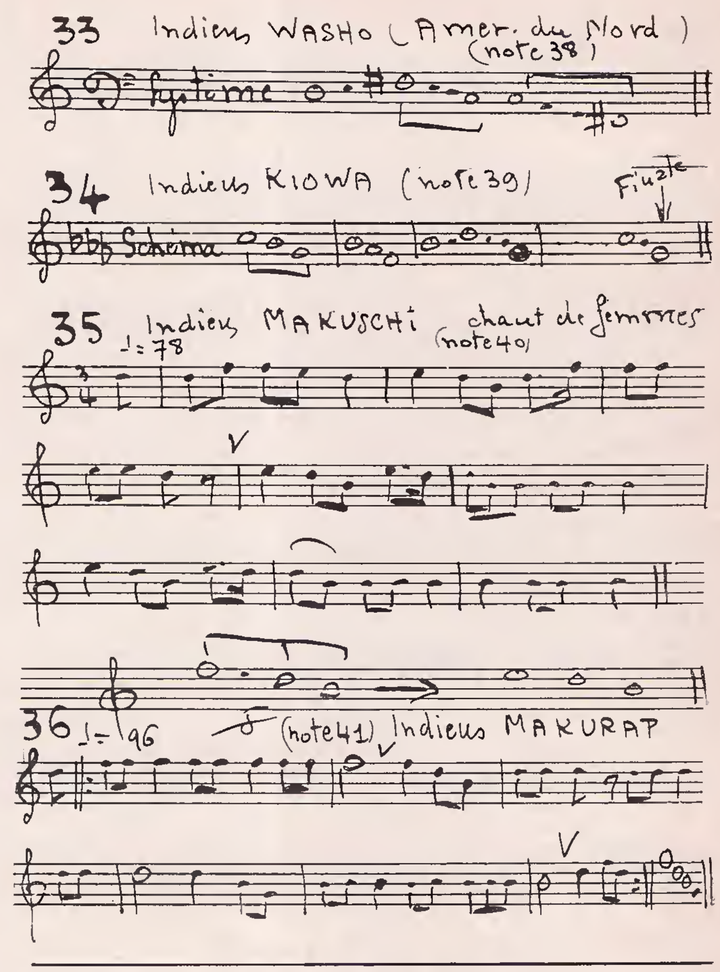
Paul Dukas aimait Royan, il y était propriétaire et s'y rendait assez souvent.

Pour le centenaire de sa naissance, un professeur d'Education musicale en cette ville proposa au Conseil municipal de donner le nom de Paul Dukas à une rue de Royan.

La réponse ne donna pas satisfaction.

Peut-être qu'à l'instar d'un certain Ministre de l'Instruction Publique qui, de Gabriel Fauré, disait : « Fauré, qui est-ce ? » le Conseil municipal de Royan ignore qui fût Paul Dukas !





CENTRE NATIONAL DE PRÉPARATION AU C.A.E.M.

LYCEE LA FONTAINE

Les épreuves commenceront le lundi 20 juin 1966, au Lycée La Fontaine, 1, place de la Porte-Molitor, Paris-16e.

Les inscriptions sont reçues au Lycée dès maintenant jusqu'au 1er avril 1966 dernier délai.

VIENT DE PARAITRE :

Paul TORTELIER : « SOLMISATION CONTEMPORAINE »

Pour une clarification de l'étude des sons par une nouvelle dénomination plus rationnelle et plus précise des notes.

Prix : 2,80 F

« En 1955, j'eus une conversation avec Paul Hindemith au sujet de la solmisation pratiquée dans les pays de langue latine.

Alors que je venais de lui faire l'éloge de cette méthode dont les mérites sont connus, quelle ne fut pas ma surprise de m'entendre répondre par mon interlocuteur que celle-ci n'en était pas moins une erreur. Avant d'aller plus loin, voici la raison fondamentale de cette opinion qui se justifie parfaitement.

D'après Hindemith, il s'avère que dans la solmisation traditionnelle, l'identification des notes est incomplète, donc fausse puisque l'on ne mentionne jamais les altérations lorsqu'elles affectent un Do, un Ré ou quelque note que ce soit, se bornant à dire « Do - Ré - Mi - Fa » en ut majeur tout comme en Fa majeur ou en Si ♭ mineur pour la bonne raison qu'il est trop long d'énoncer « Do dièse - Ré dièse - Mi dièse - Fa dièse » ou « Do - Ré bémol - Mi bémol - Fa » en valeurs brèves surtout.

Contre ce jugement rédhibitoire, j'arguais en vain qu'en solfiant les notes altérées, tout en disant « Mi - Fa - Sol - Si » par exemple, l'on fait sentir éventuellement par une déformation de la voyelle i contenue dans Mi et Si que ces deux notes sont bémolisées. Paul Hindemith resta sur ses positions et il me fallut admettre que sa critique était pertinente. »

Partant de cette constatation évidente, l'auteur propose une nouvelle dénomination des notes, logique, simple et pourtant complète qui permet, quand on les solfie dans un mouvement même très rapide de les identifier parfaitement, qu'elles soient bémolisées, diésées ou non.

Evidemment, cette nouvelle dénomination bouscule un usage « plusieurs fois centenaire » comme le fait remarquer, dans sa préface de l'ouvrage, Marcel Landowski qui approuve malgré tout entièrement « cette recherche qui me semble apporter clarté et simplification ».

Aux musiciens de juger si, comme nous le pensons, clarté et simplification justifient, au départ, un peu d'effort.

chez HEUGEL & Cie, Paris
2 bis, rue Vivienne, 2 bis
et chez tous les marchands de musique.

RÉPERTOIRE ET ÉTUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU

POUR LES FETES DE PRINTEMPS
Choix de chœurs à voix égales et à voix mixtes

Nous avons groupé sous cette rubrique des chœurs de toutes catégories et toutes difficultés, pouvant convenir lors d'une fête scolaire ou d'une fête amicale données en avril ou mai. (Ecoles primaires - Lycées et Collèges E.N. adultes.)

DEUX VOIX EGALES

Claude PASCAL - 25 chansons françaises
Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e

N° 7 - TIRELI.
L'ageasse a fait son nid. Les enfants dansent une ronde.
Assez facile. Classes de 6es.

N° 16 - VOICI L'HIVER BIENTOT PASSE.
L'hiver disparaît. La jeunesse s'amuse. Le rossignol lance son chant charmeur.
Chœur facile et gai. Classes de 6es.

N° 20 - LE PEUREUX.
Aux oreilles de ce poltron les chants des oiseaux sonnent comme une menace tant il perçoit confusément le cri du coucou, le « couéan » du canard, etc...
Ce chœur demande légèreté, sens rythmique.
Voix jeunes. Classes de 6es bien entraînées.

N° 25 - AU BOIS ROSSIGNOLET.
Voix souples et fraîches en première partie.
Intonations parfois délicates en deuxième partie.
Classes de 5es.

*
* *

Anthologie du Chant Scolaire - 3e série
Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e

7e fasc. Gretry - 2e chœur des Suivantes de l'Aurore (Dieu du Printemps).

Très « XVIIIe siècle » avec toute sa distinction et même sa préciosité, ce chœur requiert une grande souplesse vocale. S'il s'apprend vite, étant souvent en tierces ou en sixtes, il peut cependant se révéler dangereux à l'exécution du fait même du parallélisme des deux voix.
Classes de 5es, effectif peu important.

12e fasc. Delibes - Sérénade du « Roi l'a dit ».
Délicieuse page, pleine de fraîcheur et de grâce.
Voix très claires. Groupe peu nombreux.
Assez facile. Classes de 6es.

*
* *

SCHUMANN - 12 Duos
Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e
Accompagnement nécessaire. Chaque chœur existe séparément.

VILLANELLE.
Ce duo charmant, aux deux voix très indépendantes, doit être confié à un petit groupe bien entraîné.
Chœur contrapuntique.
Difficile. Classes de 3es ou 4es très exercées.

CHANSON DE MAI.
La jeunesse, comme le printemps, passe vite. Très subtil d'intonation, d'une grâce légère, ce chœur requiert beaucoup de précision.
Petit groupe ou ensemble vocal.
Difficile. Classes de 3es ou 4es.

LE LYS ET LES COCCINELLES.
Dès l'aurore, dès que les fleurs sont écloses, un essain bruissant prend l'essor. Mais pourquoi troubler un tel spectacle en cherchant une fleur ?
Pas de difficultés réelles. L'accompagnement aide un peu les voix.
Classes de 5es et 4es.

BEAU MOIS DE MAI.
Gracieux hymne en l'honneur du mois de mai.
Le rythme ternaire donne une grande souplesse à ce chœur de moyenne difficulté.
Classes de 5es et 4es.

CHANSON D'AVRIL.
Chœur harmonique (en grande partie à la tierce), accompagné de souples triolets au piano. Quelques altérations à la 2e voix.
Classes de 5es.

AU ROSSIGNOL.
Gai, plein de verve, d'une grande variété, coloré, ce chœur convient bien à des élèves de 4es.

*
* *

SCHUMANN - DUO DU MOULIN
(Extrait de la vie d'une rose)

Publié séparément aux édit. Hamelle, 24, bd Malesherbes, Paris-8e
Par le caractère du texte et de la musique, ce pimpant duo a sa place tout indiquée dans une fête de printemps.
Assez difficile. Accompagnement souhaitable. Chœur très gai mais demandant beaucoup de finesse.
Très bonnes « petites chorales ».

*
* *

Georges FAVRE - PRINTEMPS BRETON
Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e

En ce chœur contrapuntique où un véritable dialogue s'engage entre les deux voix, l'auteur évoque la lande bretonne, ses chemins, ses bois, ses ruisseaux, ses fleurs sur la dune, ses carillons, tandis que « sur la mer le grand soleil a lui ».
Par sa forme musicale et son texte, s'adresse à des élèves de 3es.

*
* *

Harmonisations Guy DELAMORINIERE
Ed. Leduc, 175, rue Saint-Honoré, Paris-1er

LE PRINTEMPS DANS LA FORET (Russie).
Fort belle mélodie. 1re partie facile. 2e partie assez difficile d'intonation en raison des modulations.
Classes de 5es et 6es bien entraînées.

ROSSIGNOLET DU BOIS (Vivarais).
Cette mélodie teintée d'un soupçon de mélancolie dû à l'emploi du mode mineur est accompagnée par une seconde voix aux intonations parfois dangereuses.
Classes de 5es bien entraînées.

LE COUCOU (Provence).
Bien que très tonale, la 2e partie de ce chœur est fort difficile et demande une grande sûreté vocale en raison des grands intervalles employés.
Excellentes chorales de 5es et 4es.

*
* *

TROIS VOIX EGALES

OHE OH
(Chansonnier Suisse -
100 chansons et chœurs populaires pour voix égales)

Ed. Fœtisch, Lausanne - Dépos.: Zurfluh, 73, bd Raspail, Paris-6e
LES ARMAILLIS (page 45).
Chant de l'Alpe très gai, d'une grande variété, qui décrit le

costume de ces bergers de la Gruyère (entre Lausanne et Neuchâtel) et rappelle leur vie pendant la belle saison.

Peut convenir à des garçons dont la voix n'a pas encore mué.

Classes de 5es et 4es.

L'ALPEE (page 57).

Evocation de la montagne au renouveau. Beaucoup de gaîté, chœur très plaisant.

Classes de 5es et 4es.

LA MONTEE A L'ALPAGE (page 64).

Les fleurs de la montagne, les oiseaux, les clochettes célèbrent à leur manière le renouveau en un chœur très varié et charmant.

Voix aux timbres clairs.

Classes de 5es.

LE FLUTIAU (page 66).

Le renouveau est aussi dans le cœur de ce jeune montagnard qui joue de son flutiau par les ravins. Assez délicat du point de vue de la justesse. Une grande précision rythmique est indispensable.

Classes de 4es et 3es.

Il existe séparément une excellente version à deux voix de ce chœur avec accompagnement de piano. (Même éditeur.)

LE PASTOURIAU (page 101).

Ce chœur bien connu qui demande beaucoup de légèreté (en 3e partie surtout) peut trouver place dans une fête de printemps.

Classes de 4es et 5es bien entraînées.

AVRIL (page 110).

Sur ce vieux texte du XVIe siècle, Carlo Boller a écrit un chœur pouvant convenir à des élèves de 4es.

ROSSIGNOLET DU BOIS (page 129).

Sur cette charmante chanson française, Carlo Boller propose une harmonisation simple, abordable par des élèves de 5es. Peut être aisément transposé un ton ou une tierce mineure plus haut.

COUCOU (page 140).

L'un des plus jolis chœurs de ce recueil. Couplet facile, légère difficulté au refrain (croisement de la 3e partie).

Bonnes classes de 5es.

JARDINIERE DU ROY (page 157).

Délicieuse mélodie de la Suisse Romande harmonisée avec tact. Le rythme ternaire sans hâte lui confère beaucoup de grâce. Voix aux jolis timbres.

Classes de 5es.

COUCOU (page 171).

En ce qui concerne le texte, nous conseillons la version originale en patois du Tessin ou la traduction ci-dessous. L'harmonisation sonne très bien tout en étant assez facile.

Classes de 5es et 6es.

— I —
Après l'hiver maussade,
L'avril a disparu,
Déjà la joie éclate,
Le mai est revenu.

Coucou, coucou,
L'avril a disparu, (bis)
Déjà la joie éclate,
Le mai est revenu.

— II —
Là-haut sur la montagne,
L'alpage a reverdi;
Là-bas dans la campagne,
Le coucou cherche un nid.
Coucou, Coucou,
L'alpage a reverdi...

— III —
La belle à la fenêtre
Regardant au lointain,
Voit son ami Jean-Pierre
Venir par le chemin.
Coucou, coucou,
Regardant au lointain...

8 Chants du Terroir Français
harmonisés par CANTELOUBE
Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e

L'HIVER SERA BIENTOT PASSE (Dauphiné).

Sur un alerte air de ronde, l'auteur présente une harmonisation vocalisée très fine mais assez difficile à obtenir parfaitement juste.

Classes de 4es - groupes peu importants.

VOICI LE MOIS DE MAI (Vendée).

Charme et grâce caractérisent ce chœur, duquel, on peut attendre les plus jolis effets si l'interprétation est musicale.

Classes de 5es et 6es très entraînées.

*
* *

Chansonnier Français
62 harmonisations de CANTELOUBE
Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e

L'AMOUR DE MOY (n° 3).

L'harmonisation entièrement vocalisée forme un fond sonore qui fait parfaitement ressortir cette délicieuse mélodie du XVe siècle.

Voix aiguës homogènes, voix graves bien timbrées.

Classes de 3es ou grandes chorales de lycée.

AVRIL (n° 4).

Nettement difficile par la subtilité des accords, la présence d'éléments chromatiques; les quatre harmonisations différentes des six couplets s'adressent à de grandes chorales ou à des chorales d'adultes.

DE BON MATIN ME SUIS LEVE (n° 41 - **Languedoc).**

Version peu connue de la ligne mélodique. Harmonisation variée, légère et subtile.

Classes de 4es, effectif peu important.

O CAILLE PAUVRE CAILLE (bourée limousine).

Printemps, saison des nids, la caille fait, elle aussi son nid avec amour. Sur un rythme de bourrée, la mélodie se détache nettement soutenue par un accompagnement diatonique.

Moyenne difficulté, classes de 5es et 4es.

*
* *

Harmonisations de Georges FAVRE
Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e

QUAND VIENT LE MOIS DE MAI
(n° 2 de **« Deux chants de Provence »).**

Chant saisonnier des tondeurs de laine. L'accompagnement imitatif en grande partie, rappelle le battement du tambourin provençal. Convient parfaitement à des garçons dont la voix n'a pas mué.

PASTOURELLE (n° 2 des **« Trois chants du Rouergue »).**

La mélodie se déroule, souple et charmante, sur un fond sonore imitant la musette. Voix fraîches, groupes peu importants.

Classes de 5es et 4es.

MELOPEE DE JEANTOU
(n° 3 des **« Trois chansons du Rouergue »).**

Le caractère mélancolique qui se dégage de la ligne mélodique est mis en valeur par une harmonisation sobre.

Texte mi-français mi-patois.

Classes de 4es, groupes peu importants.

EN PASSANT PAR UN ECHALIER (Charente).

L'allure gaie et pimpante de ce chœur le destine aux fêtes de printemps. Entrées contrapuntiques. Beaucoup de précision est nécessaire.

Classes de 5es.

JE M'EN FUS CUEILLIR LA ROSE (Charente).

Imitant les tenues de la musette, l'accompagnement laisse libre-cours à la ligne folklorique. Refrain très gai qui accuse le caractère de ronde.

Classes de 6es et 5es.

GUENILLON (Charente).

Alerte historiette teintée à la fois de mélancolie et d'insouciance. L'accompagnement très discret demande légèreté et précision dans les attaques.

Classes de 5es.

Harmonisations de Vincent d'INDY
Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e

PRINTEMPS NOUVEAU.
Très joli chœur mais difficile. Voix graves bien timbrées. Grandes chorales de lycées ou chorales d'adultes.

BOUQUET DE PRINTEMPS.
Deux harmonisations différentes accompagnent ces quatre strophes, très beau chœur subtil et difficile.
Grandes chorales de lycées, d'écoles normales, chorales d'adultes.

*
* *

César FRANCK

PREMIER SOURIRE DE MAI.
(Ed. Hamelle, 24, bd Malesherbes, Paris-8e)

Très beau chœur, assez long, difficile. Nombreuses modulations et altérations. Accompagnement indispensable.
Grandes chorales de lycées, d'écoles normales, chorales d'adultes.

SOUS L'OMBRE FRAICHE DES PALMIERS (Extrait de Rebecca).
(Anthologie du chant scolaire 3e série - 11e fascicule)
Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e

Contemplatif, sans lenteur, ni tristesse, ce chœur de difficulté moyenne, assez développé, prendra toute valeur avec une importante masse chorale.
Classes de 3es et grandes chorales.

*
* *

MASSENET

CHŒUR DES SERVANTES (Extrait de Marie-Madeleine).
(Anthologie du chant scolaire 3e série - 13e fascicule)
Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e

Charme, grâce et fraîcheur caractérisent ce chœur qui doit être interprété par un groupe aux voix pures et claires. Assez étendu, pas de difficulté notoire.
Classes de 4es et 3es. Ne pas dépasser 45 à 50 choristes.

*
* *

LADMIRAULT

CHANSON DE PRINTEMPS.
(Ed. Jobert, 44, rue du Colisé, Paris-8e)

Très joli chœur, varié, coloré.
Grandes chorales, groupes importants.

(A suivre.)

Dans le prochain numéro : chœurs à 4 voix égales, à 3 et 4 voix mixtes, mélodies accompagnées.

PIANOS 53, rue de **ROME**

Occasions :

STEINWAY - BECHSTEIN
PLEYEL - ERARD -
BLUTHNER
1/4 et 1/2 queue comme neufs

Garantie 10 ans - Crédit - Location - Réparations

Agence officielle
PLEYEL - ERARD - GAVEAU
BOSENDORFER - IBACH - BLUTHNER

Jean MAGNE - LAB. 21-74 (près Conservatoire)

CAUCHARD
MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve
(Métro : SAINT-MICHEL)
Tél. : **ODE. 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

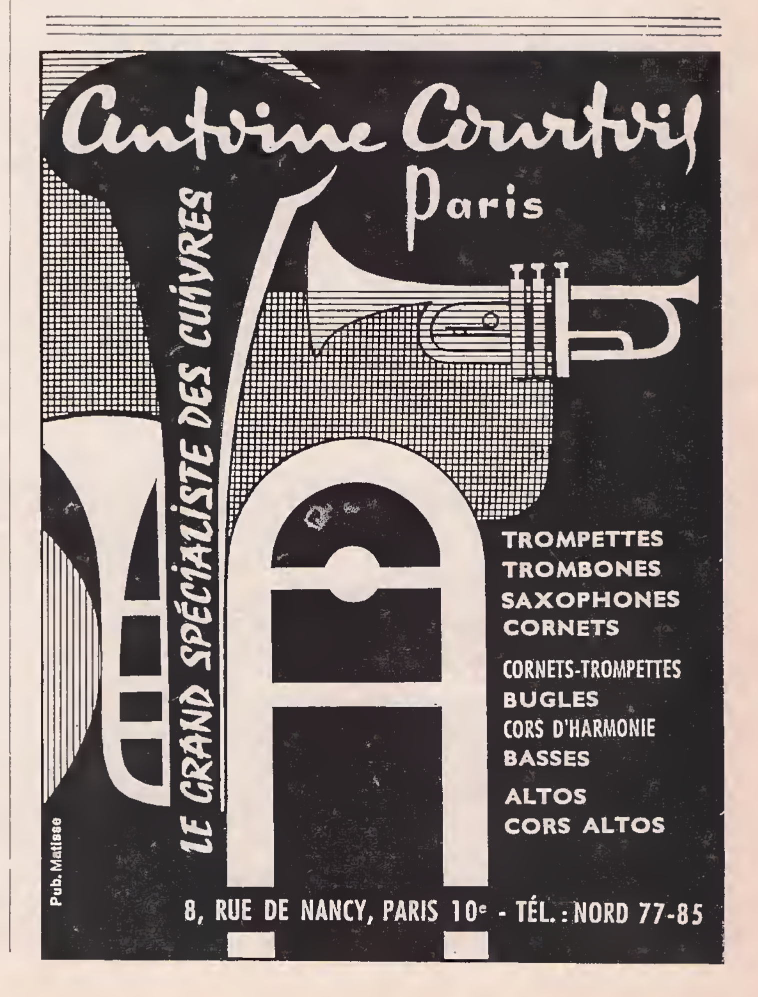
en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES **ELECTROPHONES**
Expédition rapide en Province



NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Un seul disque de musique religieuse figurera dans cette chronique, celui qui groupe trois *Cantates* de *J.-S. BACH* portant les numéros 53, 54 et 169. Les deux premières datent de 1730, la troisième de 1731 ou 1732, donc toutes les trois de la période de Leipzig. Elles n'utilisent qu'un seul soliste, la voix de contralto. L'interprétation de Maureen Forrester, cantatrice à la voix chaleureuse et très expressive, et des Solistes de Zagreb que dirige Antonio Janigro est remarquable. Voilà du Bach comme on aime l'entendre. AMADEO (1).

Nous aborderons la musique symphonique par le sud, s'il est permis d'employer cette expression. En dehors d'Alessandro et de Domenico Scarlatti, le père et le fils, les musiciens napolitains sont fort méconnus. Cette nouvelle parution HARMONIA MUNDI a le mérite de réparer cette lacune et de révéler des *Sinfonies* des deux *SCARLATTI* puis deux œuvres concertantes de *DOMENICO SARRI* et *NICOLA FIORENZA* au sujet desquels les renseignements manquent presque totalement. Voilà un disque qui permettra d'enrichir la discothèque des amateurs de cette période historique (début du XVIII^e^ siècle) tout en leur apportant infiniment de variété. En outre les pages de Nicola Fiorenza permettront aux harmonistes d'entendre à satiété la fameuse sixte napolitaine. Excellente interprétation de l'Orchestre de Chambre de la Sarre dirigé par Karl Ristenpart, et parfaite qualité de la gravure (2). La Collection « *Les Capitales de la Musique baroque* » publiée par AMADEO nous propose deux disques : le premier « Londres » est consacré à WILLIAM BOYCE, compositeur anglais né et mort à Londres (1710-1779), considéré comme l'un des plus grands talents de l'Angleterre après Purcell; il connut une très grande popularité. Ce volume contient 8 *Symphonies* de ce musicien, qui révèlent une inspiration thématique très variée. L'interprétation d'Antonio Janigro est naturellement de tout premier ordre (2) (3). Le second nous transporte à Hambourg où nous trouvons *TELEMANN*. Une *Ouverture-Suite* pour deux hautbois, deux cors et basson, et trois *Concertos* emplissent ce disque AMADEO également. L'interprétation, sous la direction de Kurt List est vivante, agréablement nuancée mais peut-être pas toujours assez variée (4). Nous ne quittons pas Telemann mais passons à la marque CRITERE qui nous propose « *Wasser-Musik* » et un *Concerto* pour trois violons et cordes. Avec tous ces enregistrements la réhabilitation de Telemann est en bonne voie; c'est certainement un très grand novateur mais un problème n'est pas encore vraiment résolu : celui de savoir lequel des deux, de Bach ou de lui, a écrit en premier lieu ces œuvres de forme suite ou concerto et dans ce style que nous admirons tant et qui marque toute une époque. L'interprétation du Collegium Musicum de Paris est très dynamique et force l'intérêt. Un excellent disque (5).

Dans la remarquable collection ERATO « *Châteaux et Cathédrales* » nous recommanderons ce « *Concert pour l'Empereur au Château de Schöenbrunn* »; le programme fait appel à *K.G. VON REUTTER* (1708-1772), *G.M. MONN* (1717-1750), *G.Ch. WAGENSEIL* (1715-1777), *J.J. FUX* (1660-1741) et *I. HOLZBAUER* (1711-1783). Il est spécialement intéressant d'entendre les œuvres qui se jouaient pendant la jeunesse des grands maîtres de cette époque et qui ont pu en quelque sorte leur servir d'exemple et de modèle. Ce concert est très réussi, son interprétation par le « Wiener Barockensemble » parfaite (6).

*
* *

En abordant le chapitre des Concertos nous retrouverons *TELEMANN* qui, décidément tiendra une grande place dans cette discothèque. Quatre *Concertos* (hautbois, deux violons, trompette et suite concertante pour violoncelle) emplissent ce disque ERATO « *Richesses du Baroque Instrumental* ». Il est à recommander surtout à cause de la qualité de l'exécution dirigée par Karl Ristenpart; les solistes sont excellents et spécialement la violoncelliste (7).

MOZART a écrit quatre *Concertos* pour cor et orchestre pour son fameux ami salzbourgeois Leitgeb; cela forme un ensemble merveilleux, surtout lorsque l'interprète en est Georges Barboteu, l'un des plus extraordinaires cornistes d'aujourd'hui. C'est d'une parfaite simplicité et la pensée mozartienne est justement traduite. CRITERE (8).

De Mozart, passons sans transition à *BRAHMS* qui devait écrire son premier *Concerto* pour piano entre 1854 et 1858, au moment où il apprenait que son ami Schumann venait de sombrer dans la folie; l'œuvre traduit le profond bouleversement dans lequel il fut plongé. L'analyse de l'ouvrage est passionnante et témoigne de la maîtrise de Brahms en présence des formes traditionnelles dont il garde le plan général tout en renouvelant le contenu. Bruno-Leonardo Gelber est un jeune artiste très maître de sa technique et qui sait pénétrer la pensée profonde de l'œuvre; son interprétation a beaucoup de grandeur et de noblesse et sa déclamation est très lyrique; l'orchestre ne semble pas tout à fait à la hauteur du soliste, mais c'est peut être un avis personnel. PATHE (9).

Grâce à la magnifique collection « *Les Gravures Illustres* » nous ferons revivre le souvenir du grand Yves Nat dans le *Concerto* de *SCHUMANN* et dans les *Variations symphoniques* de *FRANCK*. La sonorité de l'orchestre montre la date de la gravure, mais le jeu du pianiste est de toute beauté. COLUMBIA (10).

Associer les *Concertos* pour violoncelle et orchestre de *LALO* et de *SAINT-SAENS* est une très heureuse idée, surtout lorsque l'interprète en est André Navarra et le chef Charles Münch. Quel plaisir que de retrouver Münch à la tête d'un orchestre français et de pouvoir sentir son génie de chef aux côtés de l'admirable musicalité de Navarra ! Remercions ERATO de nous l'offrir sur ce disque pré-

AMS 40

OLIVIER MESSIAEN

La Nativité du Seigneur

GASTON LITAIZE

au grand orgue de St. François-Xavier/Paris

CL 24

MICHEL CORRETTE

2e Concerto de Noël
Le Phenix, concerto pour 4 violoncelles
Carillon des morts

Ballet des Ages
L'Enfance - L'Adolescence
L'Age viril - La Vieillesse
Flûte ; Jean-Pierre EUSTACHE

Violoncelles : Michel TOURNUS - Bernard ESCAVI
Claude BURGOS - Claire ROGER

Réalisation Anne-Marie CARTIGNY
Orch. de Chambre et Dir. Gérard CARTIGNY

AMS 79

KREBS

Fantaisie pour hautbois et orgue
en fa mineur

13 Chorals de la Clavierübung

Agnès GIEBEL, soprano - Emile MAYOUSSE, hautbois
Paul TAILLEFER, cor anglais - André RABOT, basson

Dir. orgue et clavecin :
Hubert SCHOANBROODT

Nos Disques Stéréo Compatible peuvent etre écoutés indifférem-ment sur n'importe quel électro-phone stéréo ou mono sans aucune précaution spéciale.
Achetez-les en prévision de votre prochain équipement stéréo.

cieux (11). Nous classerons dans les disques de concertos celui-ci qui groupe sous le titre « *Musique française pour harpe* » les deux *Danses* de *DEBUSSY*, l'*Introduction et Allegro* de *RAVEL*, le *Concerstück* de *PIERNE*, ainsi que l'*Impromptu* de *FAURE*. Il est intéressant d'entendre ces quatre pièces composées en l'espace de cinq ans (entre 1901 et 1906) par quatre des plus grands représentants de la musique française du début du siècle. Le jeu d'Annie Challan est détaillé et fort délicat; l'ensemble constitue un très beau disque. COLUMBIA (12). Les deux *Concertos* de *RAVEL*, celui en *sol* et celui en *ré* « *pour la main gauche* » ont déjà été enregistrés de nombreuses fois. Nous dirons seulement que cette nouvelle gravure avec Monique Haas au piano et Paul Paray au pupitre, mérite toute l'attention des admirateurs de Ravel; le jeu est percutant et tendre tour à tour, lyrique parfois toujours très distingué et l'orchestre est admirablement dosé. DEUTSCHE GRAMMOPHON (13).

Une mode semble s'installer dans la conception des disques, celle de grouper les « bis » chers à un virtuose particulier; ainsi pouvons nous admirer ceux de Léonide Kogan justement dosés entre morceaux de « sonorité » et morceaux de « virtuosité », presque tous étant des arrangements. CHANT DU MONDE (14).

En abordant la musique de chambre, nous sommes obligés de faire un retour en arrière dans la choronologie. Annie Challan et Roger Bourdin ont enregistrés chez PHILIPS une série de *Sonates pour flûte et harpe* (*VINCI, SCHULTZEN, BOCHSA, TELEMANN* et *ABEL*. Le charme de cette musique, faite pour plaire, se dégage facilement de leurs interprétations. Sur le plan scolaire, la diversité des sonorités permet l'utilisation de ce disque pour la présentation et la reconnaissance des instruments (15).

L'ensemble des six *Quatuors à cordes* dédiés à Haydn, de *MOZART*, ne représente pas seulement un sommet de la production mozartienne, mais bien de toute l'histoire du quatuor à cordes. Le raffinement du travail est extraordinaire, la pureté de l'inspiration merveilleuse. Ce sont les deux derniers de cette série qui sont présentés ici sous étiquette VALOIS; ils sont datés respectivement du 10 puis du 14 janvier 1785; ils ont été joués le 11 février de la même année en présence de Léopold Mozart et avec la participation de J. Haydn. Présentement ils sont servis par le Quatuor Danois dont nous admirons la précision, la finesse des sonorités, la virtuosité et l'équilibre entre les parties. Nous allons peut être paraître bien difficile, mais toute cette perfection nous a semblé étouffer un peu l'émotion et la conviction du jeu (16).

De *WEBER* on connaît surtout les opéras et quelques pages orchestrales et pianistiques, mais on ignore ses œuvres de musique de chambre et spécialement ce *Trio pour piano, flûte et violoncelle* et ces deux *Sonates pour flûte et piano*. Nous y retrouvons les qualités de l'auteur du Freischütz : facilité de l'expression, renouvellement des idées caractère brillant de l'œuvre en général. Les interprètes Christian Ivaldi, Michel Debost et Paul Boufil sont excellents. COLUMBIA (17).

Aux précédentes versions du Quintette « La Truite » de SCHUBERT, vient s'ajouter celle du *Quintette d'Amsterdam*, publiée par FONTANA qui a le mérite d'être jouée avec

entrain de façon musicale, claire et expressive et qui fait partie de la collection bon marché le Cercle musical. Nous ne pouvons que la recommander (18).

L'association du violoncelle et du piano a souvent intéressé les compositeurs français contemporains. PHILIPS dans sa Collection Trésors classiques nous propose une heureuse anthologie : les *Sonates* de *DEBUSSY* et *FAURE* (op. 117), cinq *Pièces* de *JEAN FRANÇAIX* et la *Louange à l'Eternité de Jésus* d'*OLIVIER MESSIAEN* tirée du Quatuor pour la fin du temps. L'interprétation de Maurice Gendron et Jean Françaix est chaleureuse, d'une sonorité très soutenue, en un mot excellente (19).

*
* *

Abordons maintenant les disques de solistes en commençant par une reprise qui s'imposait : celle des *pièces d'orgue* de *BACH,* gravées en 1935 par Albert Schweitzer. Comme toutes les parutions de la collection des Gravures Illustres celle-ci est à recommander à cause du témoignage émouvant qu'elle représente, mais aussi pour sa seule valeur musicale. COLUMBIA (20).

Viennent ensuite trois disques de guitare très différents les uns des autres. Le premier, bien qu'il soit joué par le grand Segovia nous déçoit quelque peu, car il comporte de très nombreuses transcriptions d'œuvres pianistiques qui, il faut bien le reconnaître sont affaiblies par la guitare (un *prélude* de *CHOPIN* par exemple !); heureusement la seconde face mieux composée rachète un peu l'ensemble. DEUTSCHE GRAMMOPHON (21). Le second nous fait connaître un jeune guitariste présenté par Segovia, Oscar Ghiglia. Son jeu est simple, équilibré permet une perception juste des divers plans sonores et met en évidence des accents bien dosés. Le programme de son disque est bien composé allant de *DOWLAND* à *FALLA* dont il joue le magnifique hommage à Claude Debussy, et à *VILLA LOBOS.* V.S.M. (22). Le troisième est consacré au fameux duo Presti-Lagoya dans un ensemble de *musique baroque* pour deux guitares. Là aussi il s'agit uniquement de transcriptions; mais, si leur principe surprend a priori, dès qu'on commence à écouter on est rapidement convaincu par la profondeur de la musicalité; seule la transcription du célèbre *Adagio* d'*ALBINONI* ne nous semble pas s'imposer. PHILIPS (23).

En ce qui concerne le piano, nous signalerons d'abord une parution COLUMBIA consacrée aux *Ländler, Valses nobles* et *Valses sentimentales* de *SCHUBERT*. Le pianiste André Tchaïkovsky en traduit avec goût les rythmes changeants et souples, l'atmosphère typiquement viennoise (24). Vient ensuite un disque consacré à *GRIEG,* dont on joue parfois le Concerto pour piano et Peer Gynt, mais dont on ignore la *Sonate en mi mineur*, les *Morceaux lyriques* et *la Ballade*. Cet ensemble admirablement interprété par Aldo Ciccolini réparera ce grave oubli. Ces œuvres ne manquent pas d'intérêt; lyriques et romantiques en général on y trouve parfois des passages au caractère pastoral qui évoquent cette nature norvégienne que Grieg aimait tant. COLUMBIA (25).

*
* *

Au cours de l'année 1964, année du Centenaire de la naissance de *JEAN-GUY ROPARTZ*, des manifestations diverses ont permis aux mélomanes de connaître les œuvres principales du maître breton et ont tenté de remettre à sa juste place un artiste indignement oublié. L'édition spéciale de quelques œuvres, pages de musique de chambre que la marque bretonne IROISE vient de réaliser, complète heureusement l'effort entrepris en faveur de Guy Ropartz. Un premier disque de mélodies comprend les *Quatre Poèmes* tirés de l'Intermezzo de Henri Heine par J.-Guy Ropartz et P.R. Hirsch, *En Mai* sur un poème d'Anatole Le Braz, *Près d'un Ruisseau,* d'Edmée Delebecque et les *Veilles de départ,* cinq Sonnets de Charles Guérin. Ces pages datent de 1898, 1907, 1908 et 1902; il s'en dégage une réelle émotion et malgré les influences que l'on peut y distinguer on sent la sincérité d'expression d'un artiste profond. Le second regroupe trois œuvres pour piano : *Musiques au jardin,* le *Deuxième et le Troisième Nocturne* qui datent des années 1916-1917. Les interprètes, aussi bien le baryton Georges Le Coz qui met bien en valeur le texte poétique que le pianiste Georges Bartholé, sont excellents. La présentation de Jean Maillard est riche de renseignements précieux (26 et 27).

Au chapitre de l'art lyrique nous signalerons d'abord une remarquable reprise : une nouvelle gravure de trois extraits majeurs du *Crépuscule des Dieux* de *WAGNER :* le *Voyage de Siegfried sur le Rhin,* la *Marche funèbre* et la *Scène finale* avec Kirsten Flagstad. C'est de tout premier ordre. V.S.M. (28).

Il nous semble superflu de présenter les *Contes d'Hoffmann* d'*OFFENBACH,* si connus et si célèbres par quelques pages musicales. Nous nous bornerons donc à dire tout le bien que nous pensons de ce nouvel enregistrement présenté dans la Série Angel et qui fait appel à une distribution de tout premier ordre : en tête de laquelle il convient de placer G. d'Angelo, E. Schwarzkopf, V. de Los Angeles, N. Gedda et G. London. C'est une splendeur vocale et une merveille d'esprit. V.S.M. (29).

Enfin, pour conclure, un disque de *Chansons slaves,* chantées par le Chœur Goussla de Sofia. Là aussi il n'y a rien à en dire, sauf que c'est parfait et que cela honore une fois de plus la firme HARMONIA MUNDI (30).

CATALOGUE

(1) J.-S. BACH :
Trois cantates : BWV 53 « Schlage doch, gewünschte Stunde ». - BWV 54 « Widerstehe doch der Sünde ». - BWV 169 « Gott soll allein mein Herze haben ».
(30/33 - *AMADEO - Mono AVR* 12.103 - *Stéréo AVRS* 12.103)

(2) Musique a Naples : Domenico Scarlatti : Trois Sinfonies pour cordes, hautbois, flûte et clavecin, en sol majeur, si bémol majeur et sol majeur. - Alessandro Scarlatti : « Sinfonia prima » du Concerto grosso pour deux flûtes en fa majeur. - Nicola Fiorenza : « Sicilienne » largo pour cordes et clavecin en do mineur; Concerto pour flûte, cordes et clavecin en sol majeur. - Domenico Sarri : Sonate pour flûte, cordes et clavecin en la mineur.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI - Mono HMO* 30.596)

(3) Les Capitales de la Musique baroque : « Londres ».
WILLIAM BOYCE : Huit Symphonies.
(30/33 - *AMADEO - Mono AVR* 6.338 - *Stéréo AVRS* 6.338)

(4) Les Capitales de la Musique Baroque : « Hambourg ».
G.P. TELEMANN : Ouverture-Suite pour deux hautbois, deux cors et basson en ré majeur. - Concerto en la mineur pour deux flûtes et orchestre. - Concerto pour deux cors et orchestre en mi bémol majeur. - Concerto pour hautbois et orchestre en fa mineur.
(30/33 - *AMADEO - Mono AVR* 6.337 - *Stéréo AVRS* 6.337)

(5) G.P. TELEMANN :
Wasser Musik. - Concerto pour trois violons et orchestre.
(30/33 - *CRITERE - Mono CRD* 189)

VIENT DE PARAITRE :

De la LYRE D'ORPHÉE à la MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Histoire Générale de la Musique à l'usage
des élèves de l'enseignement du
Second Degré par

JACQUELINE JAMIN

Professeur d'Education Musicale au Lycée
de jeunes filles de Courbevoie

OUVRAGE CONFORME AUX INSTRUCTIONS MINISTERIELLES

Complément indispensable des cours pour lesquels sont utilisés des Solfèges ne comportant pas de leçons d'Histoire de la Musique, par exemple les Solfèges de Maurice CHEVAIS

1 fort volume in-8°, 192 pages : 9,80 F

Livrable à lettre lue

A. LEDUC Editeur - 175, rue St-Honoré - PARIS

Editions Jean JOBERT
44, RUE DU COLISÉE - PARIS 8e - ÉLY 26-82

Enseignement

Noël-Gallon. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Cours complet de Dictées musicales en 6 volumes à une, deux, trois, quatre parties et dictées d'accords.
Solfège des Concours en 7 volumes avec et sans accompagnement.

Jean Déré. Professeur au Conservatoire de Paris.
Le Gradus des 7 clés en 3 volumes avec et sans accompagnement.

Jules Granier **Solfège manuscrit** 24 leçons à changement de clés avec accompagnement.

Albert Landry. **Excelsior-Méthode** pour piano élémentaire, théorique et pratique, en 24 leçons.

André Marescotti. - **Les instruments d'orchestre,** leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne

Vient de paraître :

Etienne Ginot. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto.

(6) CONCERT POUR L'EMPEREUR AU CHATEAU DE SCHÖENBRUNN.
K.G. VON REUTTER : Servizio di Tavola, pour deux hautbois, quatre trompettes, timbales, cordes et continuo. - G.M. MONN : Symphonie en mi bémol majeur pour deux hautbois, deux cors, cordes et continuo. - G.C. WAGENSEIL : Symphonie en ré majeur pour deux hautbois, deux trompettes, timbales, cordes et continuo. - J.J. FUX : Suite n° 5 en do majeur pour cordes et continuo. - I. HOLZBAUER : Concerto pour flûte et cordes en ré majeur.
(30/33 - *ERATO - Mono LDE* 3.365 - *Stéréo STE* 50.265)

(7) G.P. TELEMANN :
Concerto pour trompette, deux hautbois, cordes et continuo en ré majeur; Concerto pour deux violons, cordes et continuo en ut majeur. - Concerto pour hautbois, cordes et continuo en ut mineur. - Suite concertante pour violoncelle, cordes et continuo.
(30/33 - *ERATO - Mono LDE* 3.372 - *Stéréo STE* 50.272)

(8) W.A. MOZART :
Les Quatre concertos pour cor et orchestre : K. 412, 417, 447 et 495.
(30/33 - *CRITERE - Mono CRD* 190)

(9) J. BRAHMS :
Concerto n° 1 en ré mineur pour piano et orchestre.
(30/33 - *PATHE - Mono DTX* 339 - *Stéréo ASTX* 339)

(10) SCHUMANN :
Concerto en la mineur pour piano et orchestre.
FRANCK :
Variations Symphoniques pour piano et orchestre.
(30/33 - *COLUMBIA Gravures Illustres - COLC* 315)

(11) E. LALO :
Concerto en ré majeur pour violoncelle et orchestre.
C. SAINT-SAENS :
Concerto n° 1 en la mineur pour violoncelle et orchestre.
(30/33 - *ERATO - Mono LDE* 3.355 - *Stéréo STE* 50.255)

(12) MUSIQUE FRANÇAISE POUR HARPE :
CL. DEBUSSY : Danses pour harpe et orchestre. - M. RAVEL : Introduction et Allegro pour harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette. - GABRIEL PIERNÉ : Concertstück op. 39 pour harpe et orchestre. - G. FAURÉ : Impromptu op. 86.
(30/33 - *COLUMBIA - Mono FCX* 1.031 - *Stéréo SAXF* 1.031)

(13) M. RAVEL :
Concerto en sol majeur pour piano et orchestre. - Concerto en ré majeur pour la main gauche.
(30/33 - *DEUTSCHE G. - Mono* 618.988)

(14) LES « BIS » DE LÉONIDE KOGAN :
DEBUSSY : Beau soir. - KREIN : Danse n° 4. - GODOVSKI : Vienne l'ancienne. - PROKOFIEV : Marche op. 12 n° 1. - DVORAK : Humoresque. — POULENC : Presto. - GERSHWIN : Porgy and Bess; Prélude. - SARASATE : Zapateado. - KHATCHATURIAN : Chanson-Poème. - AKHRON-AUER : Mélodie Juive. - CASTELNUOVO-TEDESCO : Transcription concertante sur un thème de Rossini.
(30/33 - *CHANT DU MONDE - Mono LDX-S* 8.370)

(15) SONATES POUR FLÛTE ET HARPE :
LEONARDO VINCI : Sonate en ré majeur. - SCHULTZEN : Sonate n° 6 en fa majeur. - R.N.C. BOCHSA : Introduction et Marche. - G.P. TELEMANN : Sonate en sol majeur. - K.F. ABEL : Sonates en ré, ut et fa majeur.
(30/33 - *PHILIPS - Mono* 641.752 *LL*)

(16) W.A. MOZART :
Quatuor en la majeur K. 464. - Quatuor en ut majeur « Les Dissonances » K. 465.
(30/33 - *VALOIS - Stéréo compatible MB* 748)

(17) WEBER :
Trio en sol mineur pour piano, flûte et violoncelle. - Sonates pour flûte et piano en ré mineur et ut majeur.
(30/33 - *COLUMBIA - Mono FCX* 1.053 - *Stéréo SAXF* 1.053)

(18) SCHUBERT :
Quintette « La Truite ».
(30/33 - *FONTANTA* - *Mono* 200.038 *WGL*)

(19) Cl. DEBUSSY :
Sonate pour violoncelle et piano.
J. FRANÇAIX :
Berceuse; Rondino et Staccato; Nocturne; Mouvement perpétuel; Sérénade.
G. FAURE :
Sonate pour violoncelle et piano n° 2, op. 117.
O. MESSIAEN :
Louange à l'Eternité de Jésus.
(30/33 - *PHILIPS* - *Mono L* 02.446 *L*)

(20) J.-S. BACH :
Toccata et fugue en ré mineur BWV 565; Fantaisie et fugue en sol mineur BWV 542; Fugue en sol mineur BWV 578; Prélude et fugue en fa mineur BWV 534; Prélude et fugue en ut majeur BWV 545; Prélude et fugue en sol majeur BWV 541.
(30/33 - *COLUMBIA Gravures illustres* - *Mono COLC* 89)

(21) SÉGOVIA JOUE...
CHOPIN : Prélude en la. - SCHUBERT : Menuetto. - SCHUMANN : Romance. - MENDELSSOHN : Romance sans paroles op. 19 n° 6. - GRIEG : Mélodie. - BRAHMS : Valse. - PAGANINI-PONCE : Andantino-Variato. - GRANADOS : Tonadilla. - ALBENIZ : Leyenda. - SCRIABINE : Prélude. - VILLA-LOBOS : Prélude. - MOUSSORGSKY : Vieux château. - SÉGOVIA : Etude - ROUSSEL : Ségovia.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Mono* 19.494)

(22) OSCAR GHIGLIA, GUITARISTE :
J.-S. BACH : Prélude et fugue en ré majeur BWV 998. - S.L. WEISS : Fantaisie en mi mineur. - G. FRESCOBALDI : Aria con Variazioni. - J. DOWLAND : Fantasia n° 7 en mi majeur. - M. DE FALLA : Hommage à Debussy. - M.M. PONCE : Sonate III. - H. VILLA-LOBOS : Etude n° 11 en mi mineur.
(30/33 - *V.S.M.* - *Mono FALP* 845 - *Stéréo ASDF* 845)

(23) MUSIQUE BAROQUE POUR DEUX GUITARES :
G.F. HAENDEL : Chaconne, Fugue et Allegro. - D. SCARLATTI : Sonate en ré mineur. - T. ALBINONI : Le Célèbre Adagio. - B. PASQUINI : Canzone en mi mineur. - A. MARCELLO : Andante en ré mineur.
(30/33 - *PHILIPS* - *Mono* 641.759 *LL*)

(24) SCHUBERT :
Valses nobles. - Valses Sentimentales. - Ländler. - Danses allemandes.
(30/33 - *COLUMBIA* - *Mono FCX* 1.057 - *Stéréo SAXF* 1.057)

(25) GRIEG :
Sonate en mi mineur op. 7. - Huit pièces lyriques. - Ballade en sol mineur op. 24.
(30/33 - *COLUMBIA* - *Mono FCX* 1.045 - *Stéréo SAXF* 1.045)

(26) J.G. ROPARTZ :
Quatre Poèmes. - En Mai. - Près d'un ruisseau. - Les Veilles de départ.
(30/33 - *IROISE* - *Mono L.P.C.* 3.031)

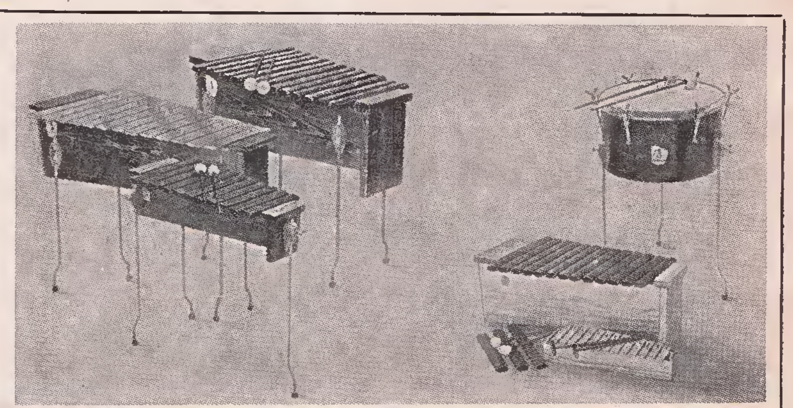
(27) J.G. ROPARTZ :
Musiques au jardin. - Deuxième nocturne. - Troisième nocturne.
(30/33 - *IROISE* - *Mono L.P.C.* 3.032)

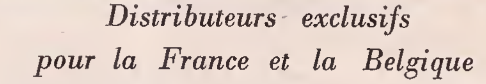
(28) WAGNER :
Le Crépuscule des Dieux : Voyage de Siegfried sur le Rhin. - Marche funèbre. - Scène finale.
(30/33 - *V.S.M. Plaisir Musical* - *Mono FALP* 30.295)

(29) OFFENBACH :
Les Contes d'Hoffmann.
(30/33 - *V.S.M. Angel* - *Mono AN* 154/56 - *Stéréo SAN* 154/56)

(30) CHANSONS SLAVES.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Mono HMO* 30.587)

- Est le nom de la seule firme fabriquant
- Tous les instruments du Orf-Instrumentarium
- D'après les données de Carl Orff.
- Les mots « Original Studio 49 Instrumentenbau »
- Apposés sur chaque instrument garantissent
- L'AUTHENTICITÉ.





Distributeurs exclusifs
pour la France et la Belgique

SCHOTT Frères S.P.R.L.
30, rue St-Jean, Bruxelles 1
Tél. : (02) 12.39.80

A PARIS
69, Fg St-Martin, PARIS-X' - Tél. NORd 61-50

Demandez notre magnifique catalogue illustré

En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments.
Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, AVENUE SŒUR-ROSALIE PARIS-13 — C. C. P. PARIS 1360-14

Paul PITTION

LE

PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie - Solfège - Chant

Fascicule I	*Fascicule II*
20 leçons très simples	20 leçons simples
46 chants et exercices avec paroles	47 chants et canons

LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 années

à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.

- — Méthode progressive, claire, ordonnée.
- — Exercices gradués et musicaux.
- — Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
- — Nombreux chants en application des leçons.
- — Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
- — Illustrations commentées.

1re Année : classes de 6e — 2e Année : classes de 5e
3e Année : classes de 4e — 4e Année : classes de 3e

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire)

LIVRE UNIQUE DE

DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves

Félicien WOLFF

Deux Cents Dictées Musicales

progressives, degré moyen

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques)
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques)

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

« *L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous* »

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples

Max PINCHARD

INTRODUCTION

A L'ART MUSICAL

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

Nouvelle édition refondue, présentation nouvelle.
1 volume .... 10,80 F

Paul PITTION

LA MUSIQUE

ET SON HISTOIRE

Les Musiciens - Les Œuvres - Les Epoques - Les Formes

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .... 18 F.

TOME II

Après Beethoven

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général. 1 fort volume 14 x 23 .... 30 F.
Cet ouvrage se présente comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, des origines à nos jours, illustrée par l'exemple et par l'image.

Paul DOURSON
Professeur diplômé de l'Etat
Lauréat du Centre de Préparation au C.A.E.M. de Paris

Mathilde TURPIN
Professeur diplômé de piano
Lauréate du Conservatoire National de Varsovie

ECOLE MODERNE DU PIANO

26 étapes vers un « *jeu naturel* »

★

« *Respecter, dans la mesure du possible, l'instinct pianistique naturel de l'élève et, au lieu d'abuser de la contrainte, diriger, canaliser cet instinct dans la bonne voie.* »

★

Enseignement complet correspondant aux deux premières années (les plus importantes) de la formation pianistique.

★

Aisance des mouvements - Articulation souple - Abandon de tout ce qui peut être source de crispation, de raideur. Mobilité des positions - Entraînement progressif au travail; jeu alterné d'une main, puis de l'autre, conduisant à une indépendance rapidement acquise.

★

Œuvres de : COUPERIN, PURCELL, HAENDEL, BACH, GRAUPNER, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, MOUSSORGSKI, BELA BARTOK.

★

1 cahier 34 x 27 .... 25,00 F

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

DURAND & C[ie] - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

Publicivit : 3 bis, rue de la Sablière - Paris-14e Dépôt légal : 1er Trimestre 1966 Directeur gérant : A. Musson